

**ETUDE SUR L'EXPRESSIVITE PLASTIQUE  
D'UNE RETRANSCRIPTION DE LA MUSIQUE ROCK  
EN BANDE DESSINEE, L'EXEMPLE HENDRIXIEN**



Je remercie chaleureusement les enseignants et les intervenants de l'Ecole Européenne Supérieure de l'Image pour leur soutien, leur passion et leur engagement.

Je remercie également les étudiants de l'EESI pour leur présence et sympathie, et plus particulièrement Isabelle Delorme pour ses précieux conseils, ainsi que toute l'équipe de la bibliothèque de La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.

Un grand merci à Jean Solé pour sa disponibilité et son grand humanisme, à François Ayroles pour son esprit, et à Chester pour sa générosité.

Merci encore à Lolo, à Troub's, à mes amis, et à ma famille qui m'ont accompagné tout au long de cette étude.

Cette étude est présentée dans sa version corrigée.

## SOMMAIRE :

<b>Introduction</b>	p 4
<b>1. Quand le rock s’habille d’images</b>	p 9
1.1 L’avènement d’un accord	p 9
1.1.1 Entrée en scène	p 9
1.1.2 Expérience sensorielle	p 12
1.1.3 L’affiche Comix	p 14
1.1.4 L’album manifeste	p 18
1.2 L’auteur illustrateur, l’exemple hendrixien	p 22
1.2.1 Hendrix par Moebius	p 22
1.2.2 Hendrix par Druillet	p 25
1.2.3 Hendrix par Solé	p 29
1.2.4 Hendrix, autres vues	p 33
1.3 Conclusion	p 37
<b>2. Etude des retranscriptions en images, les champs d’interprétation</b>	p 40
2.1 Espace d’interprétation	p 40
2.1.1 En quête d’un langage	p 40
2.1.2 Hendrix, cas particulier	p 42
2.2 Champ d’interprétation narratif	p 44
2.2.1 Au service du récit	p 45
2.2.2 Processus de lecture	p 50
2.2.3 Le décor en question	p 56
2.2.4 Vers d’autres champs	p 60
2.3 Champ d’interprétation onirique	p 64
2.3.1 Au service de l’image	p 64
2.3.2 L’univers traduit	p 68
2.3.3 Porteur de récit	p 73
2.3.4 Vers d’autres champs	p 79
2.4 Champ d’interprétation expressif	p 81
2.4.1 Au-delà du récit	p 82
2.4.2 Au service de l’émotion	p 84
2.4.3 Au-delà de l’image	p 91
2.4.4 Narration expressive	p 94
<b>Conclusion</b>	p 103
<b>Bibliographie</b>	p 106

## Introduction

Le terme « rock'n'roll » apparaît aux Etats-Unis en 1952 par la voix de l'animateur radio Alan Freed annonçant Bill Haley & The Comets<sup>1</sup>, en même temps la jeunesse américaine découvrait le magazine de bande dessinée *MAD* d'Harvey Kurtzman<sup>2</sup>. En France il faudra attendre octobre 1959 pour que les adolescents bénéficient des mêmes nouveautés, par la naissance du magazine *Pilote*, qui deviendra la référence de la bande dessinée adulte<sup>3</sup>, et le même mois par l'actualité musicale « rock'n'roll » des USA, avec l'émission de Daniel Filipacchi *Salut Les Copains*<sup>4</sup> sur Europe 1. Une nouvelle vague prenait soudain son essor et du volume.

Longtemps cantonnés l'un comme l'autre dans des registres adaptés et contrôlés pour la jeunesse, ces deux modes d'expression, la musique et la bande dessinée, débordaient d'un coup de leurs cadres respectifs pour ouvrir en grand le champ d'expression d'une génération avide de liberté et pleine de désir. Au delà de l'esprit impertinent et politiquement incorrect que cette révélation imposait soudainement au public, nous pouvions y déceler un tournant majeur dans l'évolution des esprits et dans l'espace médiatique. Dès lors, ces deux médiums n'ont eu de cesse de se développer, investissant progressivement l'ensemble des préoccupations sociales et politiques, dans l'expression d'un ressenti, dans le prolongement d'un regard, formulant une vision sur l'intégralité des champs du possible.

Ainsi depuis cette époque, bande dessinée et musique rock ont un destin lié, celui de l'émancipation de la jeunesse, en conscience et en paroles, et celui de l'expression en sons et images du passage de l'enfance à l'âge adulte. La bande dessinée ne cessera ensuite de se référer aux musiques rock, d'en illustrer ses pages, d'en baigner ses atmosphères et en développer des intrigues. La musique rock, elle, en empruntera les auteurs mélomanes, les auteurs musiciens, en illustrera ses visuels d'albums et d'affiches, se posant bande originale sonore permanente de ce médium en papier.

Mais si bande dessinée et musique rock puisent aux mêmes sources d'inspiration et alimentent mutuellement leur expression, ces deux supports développent des particularités très

---

<sup>1</sup> Daniel Lesueur, *Les véritables origines du rock'n'roll*, Musique@suite 101, article en ligne, 14 décembre 2010. <http://suite101.fr/article/les-veritables-origines-du-rocknroll-a22321>

<sup>2</sup> Annie Baron-Carvais, *La bande dessinée* [1985], Presses Universitaires de France, Paris, 1991, p.17.

<sup>3</sup> Annie Baron-Carvais, *La bande dessinée*, op. cit. p.25.

<sup>4</sup> Daniel Lesueur, *Salut Les Copains sur Europe 1*, Media&Information@suite 101, article en ligne, 10 août 2009. <http://suite101.fr/article/salut-les-copains-sur-europe-n1-19591969-a326>

antagonistes et spécifiques. La bande dessinée est essentiellement liée au support papier et à l'édition par ses particularités de création et de diffusion, et par usage liée à l'isolement de la lecture et de son intériorisation. A l'opposé, la musique rock aspire à l'énergie, à la communion, à l'extériorisation du rythme et à la scénographie des sentiments en raison de son interprétation par l'instrument et par le concert. L'un se lit l'autre se vit<sup>5</sup>.

Cette différenciation nous amène à considérer également le positionnement de l'auteur créateur d'images face au musicien créateur de sons. L'auteur de bande dessinée, plus précisément le dessinateur<sup>6</sup>, celui qui révèle par le dessin, n'aura pas l'audience du musicien car ne peut oeuvrer autour des mêmes caractéristiques. Son travail s'inscrit à l'origine dans une chaîne précise, celle de l'édition, respectant la charte graphique d'un format, d'un support, et celle d'une lisibilité par un mode de lecture. Le spectacle de sa création ne peut donc s'évaluer autour des mêmes sensations, qu'elles soient vécues par le créateur ou par le spectateur. Il est seul à développer son jeu technique entre intention, geste, outil et support, dans la conscience d'un échange, certes, celui du partage par la lecture et l'appréciation de l'œuvre, mais seulement à terme, hors du champ immédiat de l'acte créatif, donc hors du champ énergétique de l'échange induit par la mise en scène offerte. Dans le domaine de la musique rock, l'instantanéité d'une production, son interprétation et sa mise en scène pour une représentation publique implique un rapport autre au spectateur. Le musicien à la fois auteur et acteur crée et reproduit en temps réel le fruit de son inspiration, intégrant d'un même élan, d'un même mouvement, toutes les caractéristiques du hasard lié à ce type de prestation<sup>7</sup>. Son espace de création est visible et partagé, son rapport d'échanges s'opère dans la multiplicité d'un auditoire, lequel amplifie cette interaction en fonction de sa densité et de sa réponse.

La bande dessinée ne peut donc s'exprimer comme la musique rock, et ne peut en traduire l'expression que par un aperçu visuel, une image, une suggestion, dans la limite de son support figé. Ne pouvant faire appel aux mêmes sens, aux mêmes vibrations physiques, elle

---

<sup>5</sup> A noter cette singulière analyse d'Emmanuelle Lequeux, critique d'art, dans un article à propos de l'exposition de Robert Crumb au Musée d'Art Moderne de Paris : « C'est dans ses pages que la BD s'offre le mieux, c'est au lit qu'elle se lit (...) » *Beaux Arts Magazine*, n°336, Paris, juin 2012, p.71.

<sup>6</sup> Dans cette étude je prends surtout en considération l'aspect graphique et plastique de la bande dessinée, l'aspect scénaristique est bien sûr évoqué et abordé mais dans une moindre mesure.

<sup>7</sup> Je suggère ici le hasard lié à la technique, au matériel de sonorisation, à l'acoustique du lieu, mais également au jeu aléatoire des complicités entre musiciens.

s'adresse à l'esprit car restreinte au regard<sup>8</sup>, à son corpus émotionnel et à la mémoire. Elle opère par métaphores ou références anecdotiques, prenant appui sur des connaissances préalables partagées, ce qui oblige le spectateur ou lecteur à être averti, initié au sujet traité pour en saisir toutes les subtilités et en apprécier les intentions.

Ainsi à partir de cette problématique de représentation, nous essaierons de définir au préalable les affinités de cette rencontre et les convergences de traduction au regard des supports développés dans le domaine de l'industrie musicale, en l'occurrence le disque par sa pochette comme visuel de présentation et l'affiche de concert. Nous verrons au travers de leur évolution respective la place qui va être accordée à la bande dessinée comme élément constitutif d'expression vis-à-vis de la musique rock. A partir des années 1950, le graphisme des pochettes de disques libère l'expression dans l'interprétation iconographique de la musique, il faudra néanmoins attendre la fin des années 60 pour que la bande dessinée intervienne également sur ce support. Cela nous permettra d'aborder une période particulièrement riche dans le développement d'une expression jeune et revendicatrice, l'avènement du psychédéisme tant en musique qu'en art visuel. Cette approche sera illustrée notamment par le travail d'auteurs comme Rick Griffin et Robert Crumb, artistes emblématiques de la bande dessinée underground américaine, également graphistes illustrateurs pour des musiciens rock.

Afin de préciser l'implication de la bande dessinée sur le support disque, nous poursuivrons cette analyse par les réalisations effectuées en particulier autour des pochettes d'albums de Jimi Hendrix, guitariste célèbre de la fin des années 1960. De nombreuses réalisations ont été effectuées en illustration d'un groupe ou pour un musicien, mais de tous ceux traités en bande dessinée et en image en général, il nous apparaît le plus représentatif dans la manière et la méthode tant par sa singularité expressive et son rayon d'influence dans le monde de la musique, que par le traitement particulièrement créatif dont il a fait et fait toujours l'objet. En l'occurrence cela nous permettra d'évaluer ici les interprétations réalisées par des auteurs tels que Moebius, Druillet ou encore Solé, ainsi que par quelques autres noms pour les disques Barclay en 1975. Aborder leur travail au travers d'un même exercice de style, celui d'une création de pochette de disque, sera l'occasion d'appréhender la vision de l'auteur de bande dessinée en tant qu'auteur illustrateur, car oeuvrant ici sur un support unique et non inscrit

---

<sup>8</sup> L'univers du rock de par sa représentation en concert fait appel au visuel, au sonore, à l'olfactif (sueurs, fumées, parfums, odeurs multiples...), au toucher (mouvements de foule), mais également aux ressentis physiques générés par les vibrations de la musique notamment par les infra basses.

dans le prolongement d'une narration séquentielle. Nous tenterons d'y entrevoir les tentatives d'application inhérentes à un langage, celui du plasticien face à un univers sonore, sa matérialisation par le signe, la forme et le symbole, tout en considérant la singularité de son champ de lecture.

Après l'analyse du support visuel et de sa relation entre musique rock et bande dessinée, nous aborderons dans la seconde partie les caractéristiques liées à l'interprétation effectuée par la bande dessinée sur la musique rock. Nous essaierons ainsi de mettre en lumière les différents modes d'application des codes graphiques et plastiques utilisés dans la retranscription de cette musique, et en étudier l'expressivité plastique. Au regard des multiples ouvrages réalisés autour du rock, il s'avère que leurs mises en œuvre initiées dans les contraintes narratives et séquentielles sont déterminées essentiellement selon trois champs d'application. Nous les préciserons ici sous les termes de champs d'interprétation narratif, onirique et expressif.

Ces approches spécifiques établissent un rapport particulier entre la part donnée en priorité au récit et celle accordée au dessin. Nous étudierons ainsi les caractéristiques du basculement entre l'un vers l'autre, de la prédominance de la narration vers une liberté plastique de l'œuvre, et de l'implication du scénario comme élément fondateur du récit vers la constitution de l'image comme élément émotionnel. En illustration de cette étude, nous détaillerons les champs d'interprétations par le travail effectué sur Jimi Hendrix, tant par l'évocation iconographique de son univers musical que par celui lié à la mise en scène des éléments de sa biographie. Cela nous permettra d'analyser le contenu de différents ouvrages dont la compilation *Jimi Hendrix en bande dessinée*<sup>9</sup>, un ouvrage collectif de 248 pages où l'on retrouve pas moins de 35 auteurs pour un scénariste, l'album *Voodoo Child* de Bill Sienkiewicz au dessin sur un scénario de Martin L. Green<sup>10</sup>, ainsi que l'album *Love is in the Air Guitare* de Yann Le Quellec et Romain Ronzeau<sup>11</sup>, une production récente traitant du rock à guitares sans instruments. Nous reviendrons également sur le travail de Crumb et aborderons le travail très original d'auteurs comme Iron et François Ayroles. Dans un registre quasi en marge de la bande dessinée car séquencé en illustrations distinctes, nous nous pencherons aussi sur le travail singulier de Moebius, initié dans le prolongement de son visuel

---

<sup>9</sup> *Jimi Hendrix en Bandes Dessinées*, Ouvrage collectif, Ed. Petit à Petit, 2010.

<sup>10</sup> Bill Sienkiewicz / Martin L. Green, *Voodoo Child, The Illustrated Legend of Jimi Hendrix*, West Stockbridge Massachusetts, Ed. Berkshire Studio, 1995. Pour la France, *Jimi Hendrix, la légende du Voodoo Child*, traduction Capuron Anne, Paris, Ed. Delcourt, 2004.

<sup>11</sup> Romain Ronzeau / Yann Le Quellec, *Love is The Air Guitare*, Ed. Delcourt, 2011.

de pochette pour Barclay, afin de mettre en lumière une méthode particulière d'interprétation onirique de l'univers hendrixien.

Il va de soi que chaque ouvrage ne suit pas exactement le fil d'un champ d'interprétation propre, ces champs ne sont pas établis non plus pour compartimenter, pour sectoriser des représentations selon des schémas qui se voudraient précis et monolithes. Le suivi d'une narration d'un album peut très bien évoluer tant dans sa forme que par la teneur du scénario. La prépondérance du récit dans sa mise en page n'est pas liée systématiquement à l'adjonction de textes, comme la part accordée au visuel peut très bien glisser d'un champ narratif vers un autre champ par son évocation ou son expression afin de transformer l'espace de lecture. Nous essayerons ainsi d'en repérer les nuances et d'en analyser les intentions au travers d'exemples précis.

Enfin, dans le prolongement de l'étude du champ d'interprétation expressif, nous aborderons plus précisément certaines caractéristiques dans la mise en page et notamment ce que je nommerai ici narration expressive. L'ouvrage réalisé par Bill Sienkiewicz et Martin L. Green sur la vie de Jimi Hendrix constituera l'objet de l'analyse. Cet album dévoile en plus d'une stupéfiante maîtrise technique, une grande richesse narrative concernant l'adaptation d'un scénario et sa mise en image. Nous verrons ainsi par quels moyens et par quels ressorts les éléments de l'écrit, éléments textuels et onomatopées, s'impliquent graphiquement et imprègnent l'image en une trame déterminante pour le rythme et la tension de l'histoire. Car si la musique rock au travers son adaptation en bande dessinée appelle à la matérialisation de son inspiration et de son expression, elle appelle aussi à celle du verbe par le fait même de son chant et sa vibration. Peut être est-ce là aussi la raison pour laquelle ces deux modes d'expression sont intimement liés, un rapprochement déterminé par le jeu d'une nécessité intérieure et impériale, celle du cri existentiel, son vécu, son expression, et celui de la transmettre en mémoire.

# 1 – Quand le rock s’habille d’images

## 1.1 L’avènement d’un accord

Le « rock and roll » par son appellation est plus qu’une musique, elle est un univers, un état d’esprit, un rythme de vie et une attitude. Bill Haley & The Comets l’a chantée et officialisée en 1952, "*We're gonna rock, we're gonna roll*". Pour en comprendre l’origine, on peut remonter le temps et trouver trace de cette excitation jusque dans les années 1920<sup>12</sup> où cette expression illustre dans la communauté noire à la fois le mouvement entraînant du train par sa bielle, avec toute la symbolique liée du dépaysement et de l’aventure, et celle de l’acte sexuel<sup>13</sup>. Et si cette disposition quelque peu licencieuse heurta parfois la censure par la teneur des paroles de chansons qui incitaient au déhanchement<sup>14</sup>, l’industrie du disque n’hésita pas une seconde après 1955 pour en promouvoir la diffusion<sup>15</sup>.

Ainsi dans la genèse du rock et de la bande dessinée, le premier cité faisait déjà figure de maturité avant que le second ne puisse s’émanciper. Le rock n’a pas eu besoin de la bande dessinée pour se construire une image. Son apparence au fil des années s’est développé par les codes de coiffures et vestimentaires, son appartenance par les modes de transports, sa définition par les types d’instruments. La bande dessinée est venue ensuite illustrer ce foisonnement, décrire ces univers, immortaliser l’image de cette créativité permanente, un même mouvement, une même vague qu’ont essayé de saisir également le cinéma et la photographie. Le rock s’est ainsi vu représenté et s’est représenté lui-même. Nombre de groupes et artistes ont ainsi fait appel à des auteurs et illustrateurs pour définir leur image, par celle de leur albums, de leur affiche, devenant à la fois sources et sujets d’inspiration.

### 1.1.1 Entrée en scène

La pochette d’album dessinée est intéressante dans la mesure où l’auteur illustrateur offre à la fois une interprétation de la musique et renseigne sur le musicien, son univers, son inspiration,

---

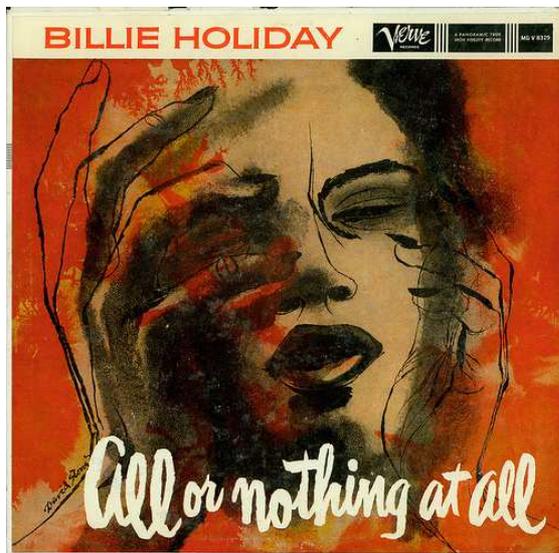
<sup>12</sup> Daniel Lesueur, *Les véritables origines du rock’n’roll*, op.cit. <http://suite101.fr/article/les-veritables-origines-du-rocknroll-a22321>

<sup>13</sup> Raoul Hoffmann et Jean-Marie Leduc, *Rock Babies, 25 ans de pop music*, éditions du Seuil, coll. Points, p.26.

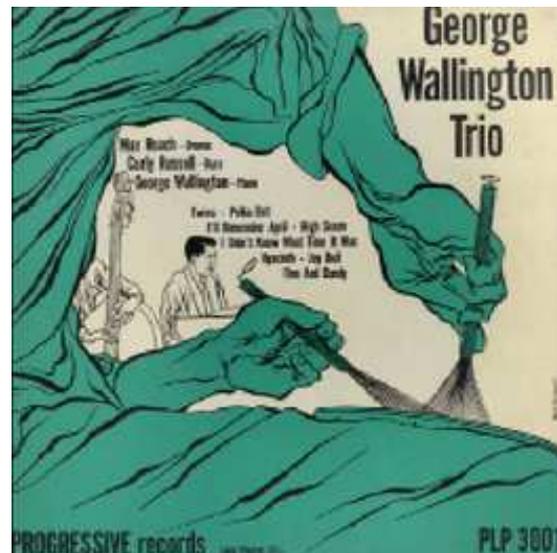
<sup>14</sup> Daniel Lesueur, *La censure dans les paroles de chansons*, Musique@suite 101, article en ligne, 18 octobre 2009. <http://suite101.fr/article/la-censure-dans-les-paroles-de-chansons-de-rock-a1979>

<sup>15</sup> Elle tripla son chiffre d’affaire en l’espace de quatre ans. Source : Raoul Hoffmann et Jean-Marie Leduc, *Rock Babies, 25 ans de pop music*, op. cit. p.27.

son énergie. Dans l'industrie du disque, l'association de l'image au contenu apparaît en 1939 grâce à Alex Steinweiss chez Columbia Records. Le même enrichira ce support en cartonnant la pochette en 1947 et permettra par la suite à un grand nombre de graphistes de s'illustrer par leurs approches singulières des artistes gravés<sup>16</sup>. Privilégiant au départ un mode plastique engageant, coloré et dynamique, ceci pour l'attrait commercial, les illustrateurs se permettront ensuite des appropriations beaucoup plus expressives, cherchant le transfert d'émotions tels Burt Goldblatt ou encore David Stone Martin, et essentiellement pour des artistes de jazz. Mais contrairement à cet univers qui se distingue par l'extrême inventivité des visuels et du graphisme, il faudra attendre le milieu des années 60 pour voir apparaître une telle inventivité et expressivité dans le trait pour la musique à résonance rock, jusqu'alors l'essentiel des habillages étant déclinés à partir de photos.



David Stone Martin, *Billie Holiday*, 1959<sup>17</sup>



Burt Goldblatt, *Georges Wallington Trio*, 1952<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Source internet, article en ligne, par Starchild, 4 mars 2008. <http://www.destination-rock.com/tribune/sujet-pochettealbum.html>

<sup>17</sup> On peut remarquer sur les pochettes présentées ci-dessus l'art de la composition et de la mise en forme expressive dans l'intention musicale. Sur celle de David Stone Martin pour Billie Holiday, la chanteuse est représentée en gros plan, accentuant l'effet de l'émotion. L'expression est marquée, l'œil cerné, le visage tordu sous les traits incisifs, coincé dans l'étau des mains qui relâchent déjà leur prise. L'ensemble paraît noyé dans les jus orangés acides, irradiant les contours flous du visage. L'émotion de l'artiste est à son comble, tristesse et souffrance, éclairée malgré tout en bordure par les nuances plus claires et l'éclair blanc de la sentence, de l'ultimatum du titre. Cette illustration est brillante par sa portée expressive et son impact très impressionnant.

<sup>18</sup> Sur cette illustration de Burt Goldblatt, la composition affirme davantage la teneur musicale que son aspect purement expressif. Le batteur enserre l'ensemble, protège et propulse par une rythmique bleutée, douce par les tons et riche par les stries graphiques représentant les plis. Les mains activent les balais qui semblent davantage faire résonner le corps, en l'occurrence les cuisses, que la caisse claire dont on ne devine que la peau. Il est de plus très intéressant de noter que le meneur du trio, Georges Wallington est le pianiste situé au centre, mais dans la perspective du plan subjectif créé par la présence du batteur. Sa taille est moindre, marquée surtout par le point noir représentant sa coiffure, sa présence s'accroît néanmoins par la notation des textes, titres et composition de l'orchestre, placés là comme des phylactères sans cadres, placés sur celui qui cite donc qui dirige.

Jusqu'aux années 60 la bande dessinée n'apparaît pour ainsi dire pas dans l'univers de la musique. Si elle décline ses personnages sur les disques ce n'est que pour s'illustrer elle-même, dans l'adaptation en format audio de la bande dessinée. Les aventures des héros de la jeunesse sont gravées sur vinyle, et on y retrouve en France, parfois sous le format « livre disque » ou « Le Disque d'Aventure », les personnages Zig et Puce, Tintin, Bécassine, Spirou ou Blake et Mortimer sous le titre « La Marque Jaune »<sup>19</sup>. Aux Etats Unis les aventures de héros tels Red Ryder, Popeye jusqu'à Superman profitent de la même audition. La bande dessinée reste inscrite dans le domaine de l'aventure racontée, classée dans le monde enfantin tant par sa production que par ses déclinaisons, sans ponts établis, sans appels déterminés vers un public plus adulte ou plus averti.

Mais pour que les dessinateurs puissent s'émanciper par la bande sonore, encore faut-il que cette bande les appelle par l'inspiration. Les groupes et artistes rock sont principalement présentés en photo sur l'album, pour les visualiser au travers de leur aspect vestimentaire et capillaire, conformément aux codes et références de la mode de l'époque, ou parfois simplement déclinés par leur nom, pour établir le lien avec celui évoqué à la radio. L'industrie discographique n'accorde pas la même audience et liberté aux graphistes en matière de conception d'album rock que celles qui ont été données pour le jazz. Les ressentis n'ont pas les mêmes résonances, le même prestige d'écoute, le même passif pour accorder un semblant d'art et d'importance à cette musique considérée alors comme sauvage. La mouvance rock est considérée jeune et immature, anecdotique, négligée par ses caractéristiques d'expression et évidemment par celles de sa rentabilité d'alors.

A partir de 1964 et du passage des Beatles à l'Ed Sullivan Show aux Etats Unis, la fièvre du rock'n'roll va littéralement dévaster le pays et faire naître des vocations tant par la musique que par l'attitude et l'énergie<sup>20</sup>. Les groupes rock déferlent d'Angleterre, les foules enflent et entrent en hystérie, les hit-parades également, l'inspiration folk alors d'usage parmi la jeunesse américaine délaisse l'acoustique et se branche sur les vibrations électriques. Bob Dylan en juillet 1965 immortalise ce passage au Newport Folk Festival, et cette même année apparaît le LSD et le premier « Acid test »<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Christian Marmonnier, *Comics Vinyles*, Paris, éditions Ereme, 2009.

<sup>20</sup> Philippe Thieyre, *Psychédéisme des USA à l'Europe*, Rochefort-sur-mer, Ed. Des Accords/Iro, 2006, p.10.

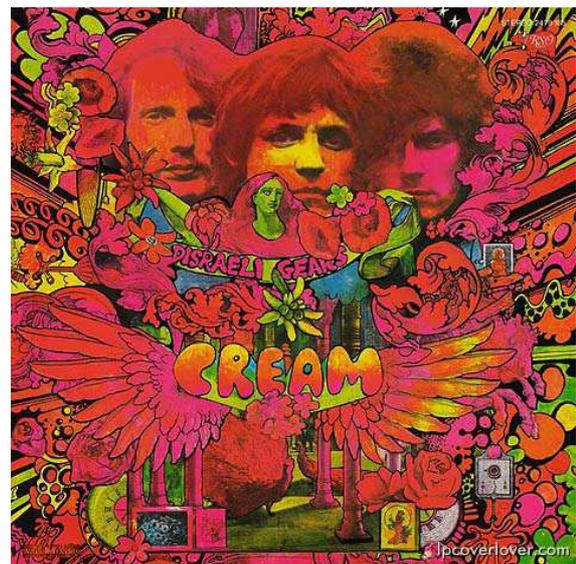
<sup>21</sup> Philippe Thieyre, *Psychédéisme des USA à l'Europe*, op. cit. p.15

### 1.1.2 Expérience sensorielle

L'avènement des drogues et son influence sur les perceptions sensibles va être l'élément déclencheur dans le développement de la musique rock, autant par son inspiration que par son interprétation et évidemment sa traduction en langage plastique <sup>22</sup>. L'art psychédélique va ainsi naître et se développer dans un registre exubérant de formes, de graphismes et d'associations chromatiques. Privilégiant les contrastes audacieux jusqu'à saturation, mêlant typographies et éléments organiques, transformant l'espace de représentation en schémas oniriques, cet art va jouer à renverser les données usuelles de perception spatiale pour des rendus très proches du Surréalisme et de l'Optical Art. Son graphisme va puiser dans les formes généreuses et voluptueuses de l'Art Nouveau et Art déco, s'inspirer de ses écritures, revenir à des schémas naturels d'inspiration ornementaux à la façon de Karl Blossfeldt, et se parer de références et représentations dans la tradition des Symbolistes. Des artistes vont naître de ce mouvement dont les plus connus sont Wes Wilson, Victor Moscoso, Stanley Mouse & Alton Kelley, Lee Conklin, Martin Sharp ou Rick Griffin.



Rick Griffin, *Grateful Dead*, 1969 <sup>23</sup>



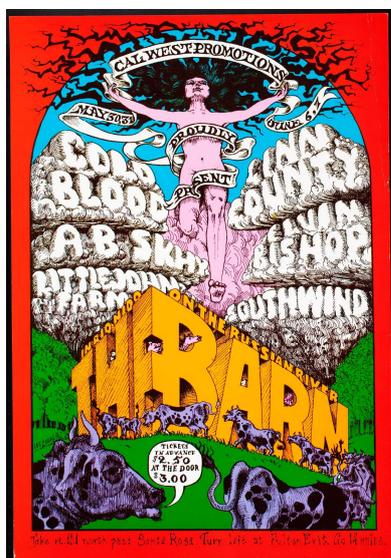
Martin Sharp, *Cream*, 1967<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Raoul Hoffmann et Jean-Marie Leduc, *Rock Babies, 25 ans de pop music*, op. cit. p.124

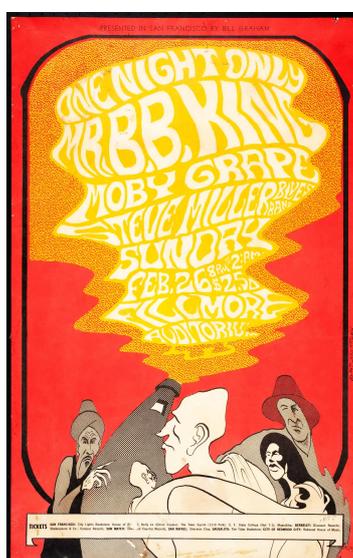
<sup>23</sup> Sur les pochettes ci-dessus, on peut observer le foisonnement et la surabondance de couleurs et éléments graphiques. Dans le visuel de Rick Griffin pour l'album *Aoxomoxoa* du groupe Grateful Dead (Warner Bros Records, 1969), on remarquera l'extrême stylisation des typographies à la limite de la lisibilité, particularité propre à cet artiste afin d'engager le lecteur dans une singulière quête visuelle de la traduction, et l'organisation spatiale des éléments en rapport au palindrome du titre. Les références symboliques sont très représentées, ici notamment la fécondation, mort et résurrection qui renvoient en frontispice à celle de la mystique égyptienne, et aux éléments naturels, soleil, racines, et champignons en clin d'oeil à ceux psychotropes.

<sup>24</sup> Le visuel de Martin Sharp pour l'album *Disraeli Gears* (Ed. Reaction, USA, 1967), du groupe anglais Cream formé par Eric Clapton, joue des mêmes références, à la nature par les fleurs, oiseaux et éléments végétaux, et à l'expérience mystique par les symboles du temps, du temple et de la déesse. L'ensemble est orné de multiples jeux graphiques et colorés propre au langage plastique de cette période<sup>24</sup>.

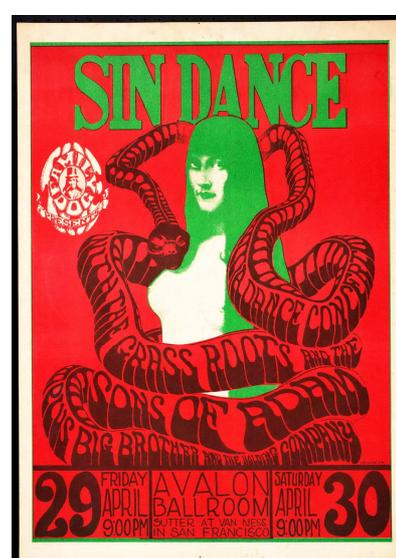
Le rock de son côté est qualifié d'« Acid rock » pour toutes ses particularités liées à l'influence de la drogue. Il explose les schémas traditionnels de la chanson, explore les possibilités du son et celles de l'instrument, s'ouvre aux singularités sonores offertes par la technologie électrique, et étend la durée du morceau jusqu'à des concerts sans interruption de plusieurs heures. Les groupes de rock se nomment entre autres Grateful Dead, Jefferson Airplane, 13th Floor Elevator, Big Brother & The Holding Company, Quicksilver Messenger Service,...<sup>25</sup> L'accord généré dans l'extrapolation des sens entre sons et images, lié à l'usage des drogues va cristalliser l'inspiration des artistes et musiciens autour des mêmes thèmes. Autant l'écriture des chansons renverra aux notions empathiques d'amour libre, de paix, d'harmonie et de voyages spatio-temporels que l'imagerie qui s'ensuit exploitera ces thèmes dans une extravagante liberté de représentation. Même les Beatles et les Rolling Stones abonderont également dans ce sens halluciné tant musical qu'iconographique, abandonnant un temps leurs inspirations propres. Cette richesse d'expression va se transposer autant sur les pochettes d'albums, qui semblent rivaliser d'audace tape à l'œil, que dans la réalisation des affiches de concerts pour des manifestations invitant le public à de véritables expériences extrasensorielles.



Lee Conklin, 1968



John H. Myers, 1967



Wes Wilson, 1966<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Plus de références sur ce catalogue discographique et bibliographique en ligne : [http://catalogues.toulouse.fr/html/BMT1\\_iFiles/Graphics/doc/PSYCHE.pdf](http://catalogues.toulouse.fr/html/BMT1_iFiles/Graphics/doc/PSYCHE.pdf)

<sup>26</sup> Quelques exemples d'affiches mêlant dessins et lettrages. La typographie manuscrite et originale apparaît comme un élément expressif pour déterminer la nature de l'évènement (évocation spirituelle, sensuelle, hypnotique...)

Elles se personnalisent et vont porter le nom de leur concepteur, deviennent de plus en plus décoratives et difficiles à déchiffrer. Et loin des affiches classiques strictes par leur mise en page, ce travail d'illustration très coloré et exubérant va envahir les rues et les murs. De plus en plus appréciées et décollées, elles finiront par être offertes avec l'achat d'un billet de concert puis gracieusement distribuées à l'entrée. L'image ainsi est directement associée à la musique, en est partie prenante, accompagnante et mémorielle, finissant accrochée ensuite sur les murs des chambres en souvenir de l'expérience sensorielle du concert.

### 1.1.3 L'affiche Comix

Autant un foisonnement impressionnant de visuels d'affiches va naître de 1965 jusqu'en 1973, que dans le même temps un style bien particulier en bandes dessinées va se développer. Au regard des nombreuses publications qui vont apparaître à la suite du magazine *Mad*, dans un registre tout autant contestataire, le graphisme appliqué à ces fanzines s'épanouira dans les mêmes caractéristiques formelles, à savoir rondeurs et opulences des formes, surabondance des effets graphiques, références à l'érotisme et aux effets de la drogue, comme avec Clay Wilson, Rick Griffin, Robert Crumb ou Gilbert Shelton. Cette bande dessinée impertinente, affranchie du style des studios de création et du politiquement correct, va se distinguer par un esprit totalement débridé, s'offrant une liberté totale de ton et d'audace graphique.

« On se sent libre, et la liberté semble être une condition sine qua non de l'art. L'underground se développe donc dans un climat de liberté nouveau, ses possibilités sont immenses, et pendant quelques années très intenses : on essaya TOUT. (...) On secouait leurs certitudes sur la sexualité, le confort matériel et la réussite assurée par le travail, la « normalité » opposée à l'expansion de l'esprit censée être induite par la prise de drogue, la religion, la violence. Tout cela avec les exagérations et les distorsions qu'implique une position polémique et satirique. »<sup>27</sup>

Le discours de ces auteurs affichent les mêmes intentions que celles développées par la musique rock, les mêmes envies, la même fougue. Par contre totalement libres par leur réseau d'édition amateur et de diffusion en circuits parallèles, évitant la censure du *Comics Code Authority*<sup>28</sup>, ils iront bien plus loin dans les excès ou du moins dans leur représentation, devenant de véritables manifestes immoraux au contenus pornographiques et contestataires, et faisant l'apologie de la drogue. La folie graphique qu'ils livrent au travers des magazines comme *Yellow Dog* et *Zap comix* sera évidemment mise à contribution pour illustrer l'univers

---

<sup>27</sup> Jacques Bisceglia et Sylvie Brod, *Underground USA*, Laferté-Milon, Corps 9 Editions, 1986, p.20.

<sup>28</sup> Créé en 1954 aux USA, le CCA se définit comme un organisme chargé de veiller à l'application dans les comics d'un code de bonne conduite, et impose des règles de morale très strictes.

musical des groupes, mais si leurs thèmes de prédilection sont bien présents dans le fond ils évitent d'être trop explicites par la forme, censure oblige. Les références au sexe s'habilleront plutôt de formes sensuelles et généreuses, et celles aux drogues d'effets abstraits où tournoient pilules et champignons. La musique est trop médiatique pour s'afficher dans une incitation au grand désordre. Aussi quand les auteurs de *comix* développent sur ce support les structures narratives propres à la bande dessinée, le ton sera beaucoup plus conventionnel.

Mais avant d'appliquer purement et simplement une structure narrative au concept d'un univers musical, encore faut-il développer une histoire. « C'est à la fois une partie et la totalité du médium <sup>29</sup> » écrit Will Eisner à ce sujet, car le dessin ne fait pas tout. Privée de référents à l'intelligibilité du regard et à la compréhension séquentielle, l'image ne peut fonctionner en tant qu'élément d'un ensemble construit. « Le support graphique permet de raconter toutes sortes d'histoires ; mais la façon de raconter une histoire doit être adaptée à son message » <sup>30</sup>. A ce titre une adaptation en bande dessinée d'un univers musical peut paraître périlleux sur un support restreint comme peut l'être la pochette d'un album. Car l'auteur se doit de respecter la narration induite par le contenu, à savoir les paroles, les thèmes abordés, l'univers évoqué, et évidemment la censure. D'où la faiblesse parfois des propositions graphiques par la somme de limitations induites. L'affiche de Rick Griffin pour un concert organisé par *The Family Dog*, communauté hippie très active de cette époque en est l'exemple parfait.

La structure du visuel ci-dessous par sa mise en page décline admirablement les éléments propres à une narration, personnages, décors, bulles. Cependant si l'on entre dans l'histoire à proprement parler aucune narration réelle n'est mise en place. La série de cases exploite des éléments récurrents mais n'impose aucune volonté séquentielle si ce n'est par le suivi des éléments présentés. Le lecteur est invité à composer lui-même l'histoire car le langage développé dans les bulles est inintelligible et indéchiffrable, il n'est qu'ornement typographique. Rick Griffin joue sur ce visuel avec l'idée d'une narration de bande dessinée mais renvoie son lecteur à l'expérience du concert pour avoir la clé du déchiffrement, du langage, comme si toute explication avant scène était superflue, dans la tradition ésotérique et prospective de l'aventure psychédélique.

---

<sup>29</sup> Will Eisner, *Les Clés de la Bande Dessinée, L'Art séquentiel*, Ed. Delcourt, 2009, p.133.

<sup>30</sup> Will Eisner, *Les Clés de la Bande Dessinée, La Narration*, Ed. Delcourt, 2009, p.27.



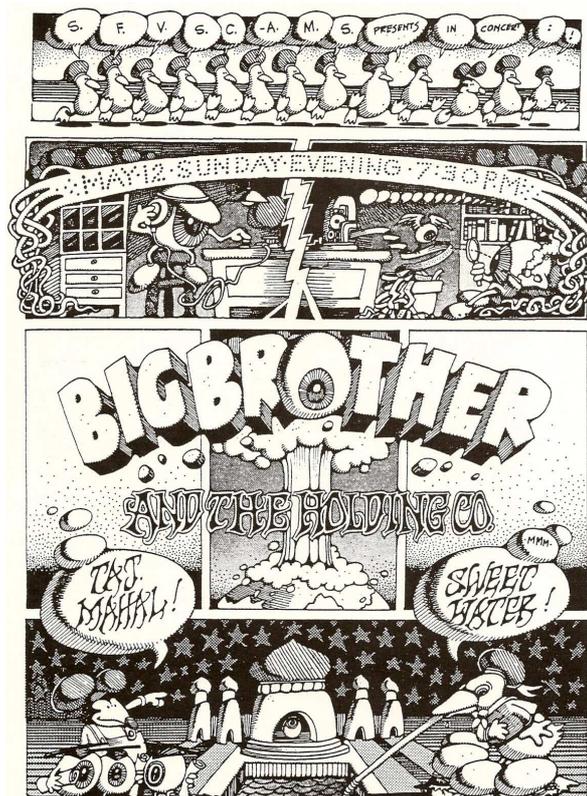
Rick Griffin, 1967

En outre la présentation qu'il fait du programme engage parfaitement par l'attrait coloré et graphique et inclus la nature du visuel dans le prolongement des revues comix de l'époque. La bande dessinée est utilisée ici comme élément constitutif d'une culture, celle underground, et comme référent qualitatif mais non comme traduction réelle d'une musique rock. Par le fait de la découpe des cases, l'ensemble doit se lire non dans la logique d'une séquentialité simple mais dans celle propre à une expérience sensible psychédélique, liée à l'utilisation de la drogue, et dans ce prolongement à celle tout simplement induite par la découpe d'un concert en autant de titres. Cet aspect d'ailleurs de découpe de cases pour signifier une liste de morceaux sera, on le verra, employé par la suite.

Sur les affiches suivantes, réalisées également par Rick Griffin pour le groupe Big Brother & The Holding Company, on peut remarquer comment l'artiste va appliquer sa communication.



Rick Griffin, 1967



Rick Griffin, 1968

Utilisant les mécanismes propres à son style et qu'il décline habituellement pour ce type de support, à savoir typographies enluminées et graphisme rond et stylisé, il va restreindre le champ de son inspiration à une composition très narrative et plus structurée que celle développée au dessus.

Dans la première affiche de 1967, les éléments représentés s'entremêlent dans une généreuse mise en scène présentée en méta-case<sup>31</sup>, appliquant un jeu redondant autour de la notion de « Turkey », de la cuisine et du Thanksgiving, circonstances du concert. La transposition est très littérale, cuisine, ingrédients, personnages, celui en haut de forme faisant référence au logo de la *Family Dog*. Une série de phylactères vient dynamiser le visuel afin d'enrichir le message. Sur la seconde, la composition se découpe selon un schéma très classique en trois bandes et six vignettes. Tout comme l'affiche précédente la définition du message se fait aussi très littérale, les groupes cités trouvant leur équivalent dessiné en rébus pour enfants. D'ailleurs les personnages empruntés ici à Disney sont loin également de l'usage qu'il leur est réservé dans les pages des *comix*. L'ensemble est très sage, équilibré, symétrique, et ordonné sans excès formel si ce n'est les jeux de ponctuations graphiques propres au style de l'auteur.

<sup>31</sup> Case pleine page selon la définition donnée par Will Eisner, *Les Clés de la Bande Dessinée, L'Art séquentiel*, op. cit. p.71.

Rick Griffin replace ici son œil emblématique, celui du « Big Brother » du roman *1984* de Georges Orwell et du billet de un dollar, un élément récurrent dans la symbolique de son travail, qui trouve ici toute sa pertinence par la citation du groupe de Janis Joplin.

Il est intéressant de mettre en lumière ces affiches parce qu'elles renseignent sur l'implication d'un auteur de bande dessinée, créateur entre autres du *comix Tales From The Tube*<sup>32</sup>, dans l'annonce et la retranscription d'un évènement musical. A la différence des autres visuels réalisés par des graphistes et illustrateurs, ces affiches nous livrent un regard sur une possible traduction d'un univers musical au travers des codes précis de la bande dessinée, à savoir ici implication du récit par le phylactère et séquentialité de la narration par l'image. Le résultat invite le lecteur spectateur à une expérience radicale et spirituelle par la mise en scène du titre « Big Brother » chapeautant une explosion fatale, et par les excroissances en volumes sphériques prolongeant les bulles en indication de réflexions aériennes. Puissance donc et méditation. L'attrait de cette mise en page est dans la direction du regard. Loin de l'intention première de surprendre et provoquer le spectateur à sa lecture, comme la majorité des affiches psychédélics, ce modèle fait insidieusement passer le spectateur en mode lecteur. Nulle couleur extravagante pour arrêter le regard, juste le schéma du graphisme et de son jeu de traduction du volume. S'ensuit l'identification des éléments dans l'ordonnance des plans, facilité par leur découpage en vignettes.

Ces visuels sont d'autant plus intéressants qu'ils précèdent la sortie du second album de *Big Brother & The Holding Company*, premier groupe de *Janis Joplin*, paru aux USA le 12 août 1968, et dont la pochette a été réalisée par Robert Crumb. Un album qui à ce jour est davantage reconnu pour le visuel de la pochette que par la musique qu'il était censé illustrer.

#### 1.1.4 L'album manifeste

Initialement prévu sous l'appellation « Dope, Sex, and Cheap Thrills », comme un hommage à la contre culture, la maison de disque préféra simplement nommer l'album *Cheap Thrills*<sup>33</sup>. Présentées en une bande dessinée circulaire, épousant la forme du disque autour de la pastille centrale, les vignettes de Robert Crumb illustrent les titres des différents morceaux tout en présentant les musiciens. Cette planche de Crumb devait illustrer à l'origine le verso de

---

<sup>32</sup> Outre les *Tales From The Tube* qu'il édite en 1973, Rick Griffin aura collaboré à la revue de Crumb *Zap Comix*, et entre autres aux revues *Snatch* et *Man From Utopia*. Il est également l'auteur du logo du magazine *Rolling Stones*. Le détail de son travail est visible sur : <http://www.myraltis.co.uk/rickgriffin/index.htm>

<sup>33</sup> *Big Brother & The Holding Company, Cheap Thrills*, Columbia Records, 1968.



la représenter par une image dessinée relevait d'une stratégie plus audacieuse. Le fait donc d'avoir déjà associé le nom du groupe à un rendu comix, par les visuels déjà diffusés et installés dans l'auditoire, ne rendait pas l'entreprise insolite et périlleuse mais l'installait définitivement et royalement dans l'imagerie underground en l'offrant à un public déjà conquis.

Cette refonte dans l'urgence de la présentation de l'album avec ce dessin de Robert Crumb va permettre de ce fait l'union médiatique de la bande dessinée underground avec celle de la musique rock. Fort de son million d'exemplaires vendus le premier mois de sa sortie, l'album représentant Janis Joplin en bande dessinée va non seulement édifier Crumb comme l'artiste officiel du mouvement hippie mais également ouvrir la bande dessinée au potentiel des représentations musicales. Cet album va devenir à la fois symbole d'une expression libre, celle de la voix de Joplin associée au trait de Crumb, et de la représentation par l'image d'une culture rock. N'oublions pas que quelques mois auparavant, avec la création de son fanzine *Zap* en février 1968, Robert Crumb était déjà considéré comme le catalyseur et l'inspirateur de la bande dessinée underground<sup>34</sup>.

Fort est de constater que cette intrusion de la bande dessinée sur un support destiné à la musique rock et surtout porteur d'un succès considérable auprès du public, engagea par la suite des émules, et cela bien au-delà de ce style de musique<sup>35</sup>. Les mêmes caractéristiques y seront développées, à savoir une mise en image systématique des titres des morceaux dans les vignettes, intégrant la représentation de l'artiste ou de son alter ego et dans un graphisme propre à l'époque de parution. Le style de dessin affirme par ce fait l'appartenance de la musique à une certaine culture, pourvu qu'elle soit à la mode.

L'intervention de la bande dessinée pour la communication visuelle de l'album, par son recours, s'établit donc vis-à-vis d'un public déjà adhérent à ce processus, à ce type de lecture, un public que l'on prédestine car ciblé dès le choix de l'accroche par le format. La bande dessinée ne s'affirme pas ici par l'usage qu'il lui est octroyé en tant qu'élément expressif de la musique et traduction plastique d'un contenu sonore, mais en tant que produit d'appel pour un public défini. L'auteur au travers de ce format et du peu d'espace de liberté qu'il lui est offert ne peut aussi en développer les possibilités. On peut aisément imaginer que Robert Crumb n'a

---

<sup>34</sup> Jacques Bisceglia et Sylvie Brod, *Underground USA*, op. cit. p.15.

<sup>35</sup> Dans le même esprit Neon Park signa une couverture d'album pour David Bowie en 1973, Victor Stabin pour Kiss en 1980, ou encore Martin Veyron en 1981 pour Tchouk Tchouk Nougâh et Golo pour Eddy Mitchell en 1981, on aura aussi dans un style très comix *la Ronde des Routiers* par Maurice Larcange et son orchestre, dessiné par Jean-Jacques Mahuteau (Christian Marmonnier, *Comics Vinyls*, Paris, Ed. Ereme, 2009, p.109, p.140, p.154, p.169).

pas eu l'occasion ni la permission d'offrir au public par cette pochette la réelle interprétation qu'il aurait pu en faire, surtout en conscience du titre originel et au regard de son travail développé dans *Zap comix*.

L'illustrateur a capacité à définir par l'image la teneur émotive et expressive du contenu son, on l'a remarqué pour les précurseurs en matière de jazz, on l'a suivi sur les supports liés au rock psychédélique. L'auteur de bande dessinée ne se définit pas au départ en tant que graphiste designer sur un format ou un support, car à la différence du concepteur il n'a pas vocation à adapter son style en fonction de la demande commerciale et des exigences artistiques. Son cadre de travail et de recherche est différent tant dans la forme que par la méthode dans la mesure où son style s'est construit autour et au sein d'un univers sensible et particulier, propre à lui-même. Il s'est forgé un langage inhérent à un mode de lecture et non à un impact visuel. Invité donc à produire une interprétation plastique d'un support musical, il n'adoptera pas les mêmes méthodes d'application, le même processus de construction de l'image. On l'a vu, Rick Griffin modifie son exécution à la faveur du propos à traduire. Dans le cadre de l'affiche ou de la pochette purement psychédélique dont le sujet ouvre un potentiel d'expression très fantasmagorique, l'auteur adopte des options particulières, mises en page centrales, jeux optiques, grande diversité formelle et ornementale.

Pour un visuel adoptant les codes de la bande dessinée, le propos se rapporte plus simplement à une citation plastique, un répertoire figuratif facilement identifiable et développant l'anecdote en rapport avec le sujet. L'auteur récite plus qu'il ne traduit. Il n'interprète pas mais présente. La pochette de Robert Crumb n'échappe pas à cette mise en perspective bien au contraire. Mais loin de considérer ce champ d'interprétation comme une restriction, prenant cette approche davantage comme un cadre à partir duquel d'autres champs sont possibles. Car si l'auteur n'a pas développé son expression par la bande à la faveur du support disque il l'a développée par la case. Cette nuance va nous permettre d'envisager plus particulièrement l'auteur de bande dessinée par les caractéristiques liées à l'approche de l'illustrateur.

## **1.2 L'auteur illustrateur, l'exemple hendrixien**

La pochette de disque doit se distinguer dans le champ perspectif du regard, dans la même optique que l'affiche placardée sur un mur ou une palissade. Elle doit attirer l'œil par reconnaissance du titre et par la singularité du visuel, sa personnalisation et son identité. Placée dans les bacs ou en vitrine, elle doit retenir l'attention vis-à-vis des autres artistes représentés, d'où évidemment l'extrême diversité et originalité des propositions faites en ce sens. Si le fait de recourir à l'expression plastique offre davantage de possibilités dans l'impact coloré et formel, elle le peut également par la reconnaissance de l'artiste auteur du visuel, on l'a vu dans le cas de Robert Crumb. La bande dessinée de ce point de vue apporte des possibilités très appréciables. Ainsi on remarquera de la fin des années 60 et ce jusqu'à aujourd'hui une prolifération d'auteurs mandatés pour illustrer des pochettes de disque. Cet intérêt relève davantage d'une mise en accord de deux champs d'expression d'un même public, la jeunesse divertie d'images et de sons trouvant son compte sur le support disque. Des livrets intérieurs en bande dessinée seront même réalisés pour égayer et accompagner l'écoute.

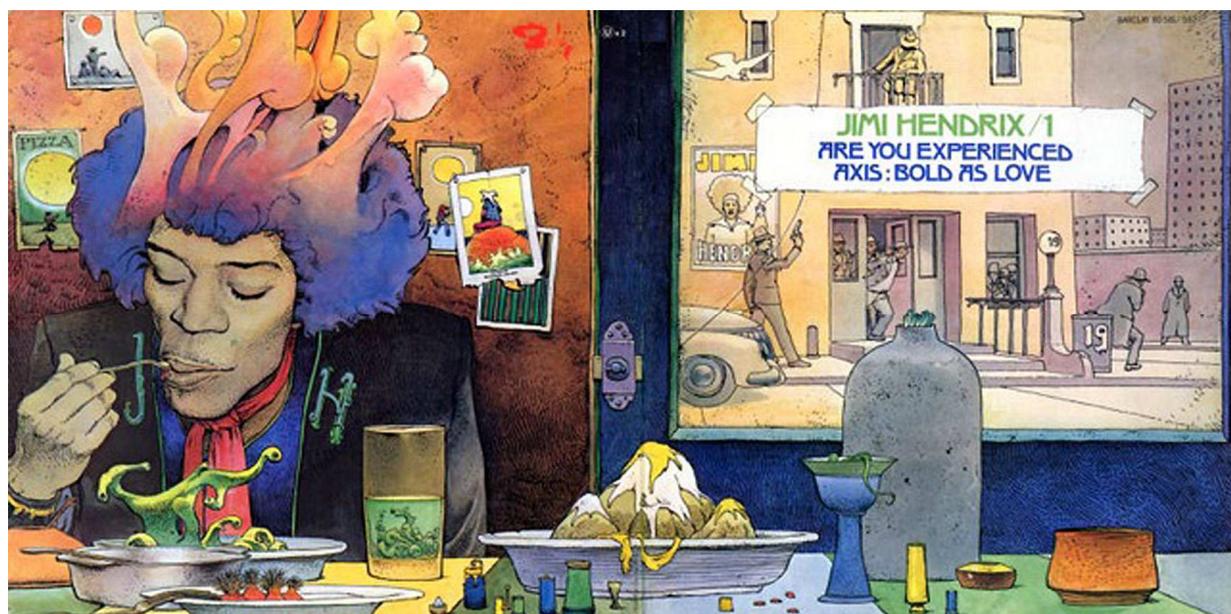
Mais au-delà de ces stratégies commerciales, il est intéressant de prendre en considération la dimension artistique et expressive de l'objet. L'auteur de bande dessinée peut simplement appliquer clairement son style dans le prolongement de la reconnaissance et le rattachement voulus par la production, en fonction de son univers propre, mais peut également adapter son style en fonction de l'univers musical qu'on lui propose d'illustrer. L'auteur est utilisé pour la qualité de son travail, de son œil et de son expression. La mise en scène se joue davantage autour d'une rencontre entre deux univers créatifs, l'un sonore, l'autre visuel. Ce qui a été réalisé autour de Jimi Hendrix est très instructif à ce titre, car musicien référent de l'Acid rock, il bénéficie de toute la tradition de l'imagerie caractéristique de cette période, libre ensuite aux auteurs de s'en inspirer, de l'enrichir, ou de s'en défaire.

### **1.2.1 Hendrix par Moebius**

Malgré une très courte carrière car mort à 28 ans en 1970, ce chanteur guitariste, a réussi en trois ans et quatre albums produits à s'imposer tant par son style de jeu et son approche mélodique que par son charisme sur scène. Il fait toujours, plus de 40 ans après sa mort, l'objet de rééditions et de parutions en tout genre. En 1975, les disques Barclay décident de

rééditer le catalogue de l'artiste en présentant des pochettes réalisées par des auteurs de bandes dessinées, en l'occurrence des auteurs du magazine *Pilote*, plus important journal de bande dessinée de l'époque. Ils se nomment Moebius, Philippe Druillet, Jean Solé, et Patrick Lesueur, le dernier, Patrice Leroy, est illustrateur et photographe publicitaire, collaborateur à *Pilote*. On ne peut éluder le fait que Barclay engage une campagne séduction en faisant appel à ces auteurs déjà reconnus et emblématiques, toujours est-il que cette opportunité d'adaptation, de mise en image d'une source sonore rock fait encore référence aujourd'hui par la qualité d'exécution produite.

Quand Moebius s'attelle à cette tâche, il n'est déjà plus chez *Pilote*. Avec Philippe Druillet et sous l'impulsion de Jean-Pierre Dionnet ils ont fondé les éditions *Les Humanoïdes Associés* et édite début 1975 le magazine à résonance fantastique *Métal Hurlant*. La pochette qu'il réalise pour les éditions Barclay ouvre la nouvelle collection avec un double album réunissant les deux premiers opus de Jimi Hendrix initialement édités indépendamment en 1967, *Are You Experienced* et *Axis Bold As Love*<sup>36</sup>.



Moebius, *Jimi Hendrix*, 1975

Pour réaliser son visuel Moebius s'est inspiré d'une photo de Jean-Noël Coghe, photographe belge, prise en mars 1967 dans un restaurant à Bruxelles. Le crédit ne sera pas mentionné, ce

<sup>36</sup> .Jimi Hendrix, *Are You Experienced / Axis Bold as Love* [1967], Ed. Track (Royaume-Uni), Ed. Barclay (France), 1975

qui occasionnera une rencontre fort créative entre l'artiste et le photographe que nous aborderons plus en détail dans le chapitre suivant<sup>37</sup>.

La première chose intéressante dans ce visuel est que concernant un guitariste virtuose capable de scénographies exceptionnelles, surtout au début de sa carrière donc correspondant à ces deux premiers albums, il n'est nulle part mention de ces qualités. Non seulement Moebius présente Hendrix atablé hors du champ de toute configuration scénique et musicale, mais le place en dos d'album, ce qui l'extraie de toute représentation frontale et identifiable, l'album se pliant au niveau de l'huissierie verticale, le verrou placé au verso. L'artiste musicien est relégué en coulisse pendant que le visuel principal s'ouvre sur un extérieur urbain, scène de rue et règlement de compte entre personnages issus d'un western moderne. Seul est mentionné son nom sur le bandeau semblant collé sur la vitre, et sur un rappel d'affiche en arrière plan. Hendrix est placé à l'abri dans son laboratoire alchimique.

Donc si l'on se réfère à la pochette refermée, peu d'éléments peuvent nous instruire sur les particularités musicales du contenu, notamment celles liées aux innovantes définitions d'Acid rock d'Hendrix. Seules apparaissent légères les pointes d'excroissances végétales et l'étrange matière contenue dans le plat. Ces éléments discrets à droite évidemment renvoient aux nourritures fantastiques du musicien, aux contenus quasi organiques dont se repaît l'artiste, métaphores incarnées non seulement des drogues qu'absorbait en grande quantité le musicien mais également de ses sources étranges d'inspirations dont les effets sont représentés par autant de volutes ectoplasmiques surgissant de sa chevelure. Par ces représentations extra-terrestres Moebius place son illustration directement dans le prolongement de son univers fantastique de dessinateur, celui qu'il développe déjà la même année avec *Arzach*<sup>38</sup>, celui né de ses rencontres avec Dan O'Bannon le scénariste de *The Long Tomorrow*<sup>39</sup>, et avec Alessandro Jodorowsky<sup>40</sup> qui l'initie à la mystique indienne et dont on peut en retenir le symbole par les boutons de cactus rouges présents dans l'assiette au premier plan.

---

<sup>37</sup> Un livre naîtra de cette méprise, dont je détaillerai les illustrations dans le second chapitre de cette étude. *Jimi Hendrix, Emotions Electriques*, Moebius / Jean-Noël Coghe, Bordeaux, Ed. Le Castor Astral, 1999.

<sup>38</sup> Moebius, *Arzach*, Ed. Les Humanoïdes Associés, 1976. Les premières planches paraissent dans *Metal Hurlant* dès 1975

<sup>39</sup> Les planches réalisées en 1975 avec Dan O'Bannon au scénario paraissent l'année suivante dans *Metal Hurlant*. Leur rencontre se fait par l'intermédiaire de Jodorowsky qui les convie tous deux à travailler sur son projet du film *Dune*. Ridley Scott, réalisateur de *Blade Runner*, a récemment reconnu s'être inspiré de cette histoire courte pour son film culte. Source Didier Péron, 12 mars 2012 :

<http://next.liberation.fr/cinema/01012395354-des-planches-a-l-ecran>

<sup>40</sup> Jodorowsky réalisera pour Moebius le scénario de *Les Yeux du Chat* en 1978 et la série *L'Incal* de 1981 à 1989 aux éditions Les Humanoïdes Associés.

Moebius place également en décor de fond de simples vignettes mettant en scène un personnage seul, face et soumis à un astre impérial. C'est par cette citation discrète la seule référence à la guitare et à la bande dessinée, suite en cinq vignettes de la rencontre entre le musicien et la source lunaire, symbole de l'inspiration et de la sensibilité. Le musicien y est représenté avec son public, puis seul avec lui-même, il a rejeté l'instrument en trois, tempêtant, en quatre est l'hermite, le fou sur sa colline au dessus des restes de sa tempête, en cinq est la fin, où on devine l'astre toujours présent au-delà des barreaux verticaux de l'enchaînement humain à sa condition mortelle et faillible.

Il est intéressant de considérer cette approche iconographique par la rencontre de deux maîtres reconnus de leur art, l'un au dessin, l'autre à la guitare. Le résultat est qu'aucune démonstration n'est faite, seules sont mises en scène les références à l'inspiration, la discrétion, l'intimité de l'artiste dans son intérieur, tenu à l'écart des faits divers de la masse urbaine humaine, un simple petit verrou en garantie, fragilité exprimée aussi par la fêlure de la vitre. Deux univers donc, celui du monde banal et violent, offert au regard public, celui de l'artiste reclus dans son intérieur, modeste, sensible et vulnérable, la goutte rouge émergeant de sa bouche exprimant le danger par le poison. Deux univers rejoints dans cette représentation de l'atelier, le dessinateur semblant face au musicien, attablés au même repas, avec chacun son assiette. Dans son illustration Moebius rend hommage non pas à la grandeur du musicien rock, à son éclat, mais à celle de l'humain, sa disposition à s'émouvoir, s'inspirer, et à offrir cette part de rêve et d'énergie contenues dans le disque que l'image présente. Elle n'exalte pas, ne se place pas dans le champ expressif de la représentation, mais transpose par symboles, allusions imagées, éléments porteurs de sens, codifiés comme autant de vignettes à parcourir. Son illustration se lit plus qu'elle ne s'impose, présentée en méta-case elle invite le lecteur à se pencher sur la narration, à pénétrer l'univers véritable de l'artiste, au-delà des multiples effets mélodiques et expressifs du musicien.

### 1.2.2 Hendrix par Druillet

Le second volume de la collection fut confié à Philippe Druillet. Connu pour la singularité de son univers fantastique très fouillé et précis, et les formats gigantesques des originaux de ses planches de bande dessinées, le travail de Druillet se regarde autant qu'il se lit. Artiste autant qu'auteur, peintre, sculpteur, Druillet a diversifié les médiums d'expression tout au long de sa carrière, et précurseur à plus d'un titre, son approche très expressive de la bande dessinée a bouleversé les codes traditionnels de la mise en page pour accorder le récit en compositions

hors cases<sup>41</sup>. L'album à illustrer est *Electric Ladyland*, troisième album d'Hendrix de 1968<sup>42</sup>, celui de la consécration et livré en double album. Hendrix y projette l'intégralité de son potentiel expérimental.



Philippe Druillet, *Jimi Hendrix*, 1975

Quand Druillet aborde ce travail de commande, il est en pleine maîtrise de son univers graphique amorcé dès 1966 avec Lone Sloane dans *Le Mystère des Abîmes*, et dont il a poursuivi les aventures en 1972 avec *Les 6 Voyages de Lone Sloane*<sup>43</sup>. Ce personnage, héros intergalactique errant, initie un style bien particulier, très incisif et minutieux dont on en retrouve les effets sur cette pochette. L'année précédant la parution de cette commande, Druillet vient de terminer son album *Vuzz*, un album sans texte au scénario automatique, une création à part dans le paysage de bande dessinée de l'époque. C'est sous cette disposition qu'il réalise l'illustration pour Hendrix.

Sur les deux visuels ci-dessous, on peut remarquer de fortes similitudes graphiques, à savoir extrapolation de la machine, en l'occurrence le vaisseau spatial, et la stylisation de la sphère. Sur la planche de *Lone Sloane*, par le jeu de composition en méta-case, le personnage principal dirige la machine et est coupé à mi-poitrine comme greffé à la machine, une impression qui se poursuit sur les cases inférieures. La cabine de pilotage s'intègre dans l'espace spatial en lieu et place du vaisseau, ses structures composant les bords de la case,

<sup>41</sup> On peut apprécier également son approche très « humaine » de la communication par internet sur son site : <http://www.druillet.com/index.php>

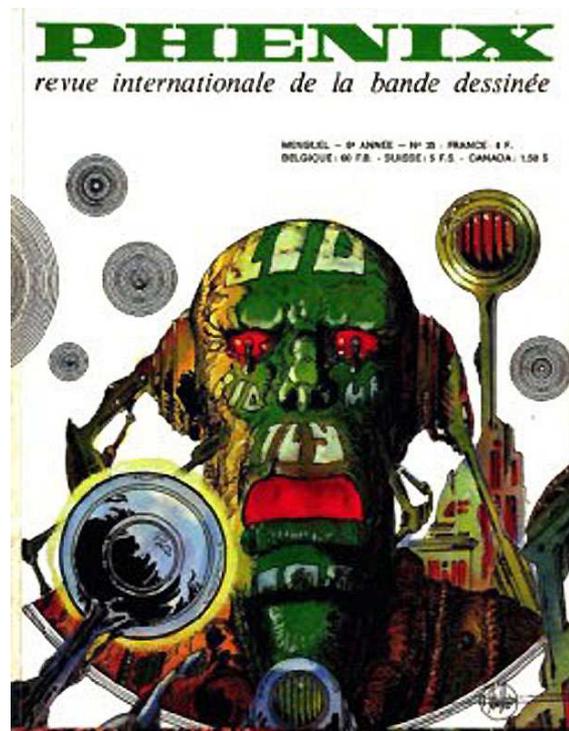
<sup>42</sup> Jimi Hendrix, *Electric Ladyland* [1968], MCA Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975

<sup>43</sup> Philippe Druillet, *Les 6 Voyages de Lone Sloane*, Ed. Dargaud, 1972.

système récurrent dans l'univers de Druillet. Le plan rapproché du personnage est mêlé au plan général, ce qui induit un basculement d'échelle en valorisant la force du personnage. Nous retrouvons dessous le vaisseau dans le même plan mais dans la logique de son échelle, et qui épouse les dernières cases apportant la suite de l'intrigue.



Druillet, *Les 6 Voyages de Lone Sloane*, 1972, pl.1



Druillet, *Vuzz*, (couverture revue Phenix) 1973

Pour la couverture de *Phenix*, afin d'annoncer la sortie de son album *Vuzz*<sup>44</sup>, Druillet présente son personnage par une même intégration de la machine. Des structures sont reliées au crâne par une sorte de casque audio, d'où les éléments micro et rappels de ces éléments autour du personnage, les sphères en flottement pouvant être interprétées comme des extensions de langage issues de la communication du personnage. Ce jeu de sphères est présenté autant comme élément technologique de pointe et de puissance car présenté comme tel (réacteur, audio émetteur), que par sa référence à la planète, l'astre ou son équivalent rayonnant.

Les mêmes procédés graphiques sont employés sur le visuel pour *Hendrix*. On remarquera bien sûr l'amoncellement de sphères très stylisées, sorte de bain bouillonnant d'où le guitariste émerge. On peut percevoir ces sphères dans le prolongement de la couverture de *Phenix* comme autant de messages, d'éléments organiques discursifs créés. Cette impression de « bulles » est accentuée par les éléments graphiques en gouttes projetés du personnage,

<sup>44</sup> Philippe Druillet, *Vuzz*, Ed. Dargaud, 1974.

sueur, larmes de sang ou de chair, comme un être qui se décompose et se désintègre en une substance liquide propre à créer des sphères, des minis univers. Ce rendu d'altération est mis en valeur par la partie de crâne qui explose littéralement, crevant la structure cernée du personnage, éclatant son enveloppe en un jet libérant la couleur qui le définit. On notera également la transformation de la guitare en une machine technologique complexe plus proche dans sa forme de la mitrailleuse lourde que d'un simple instrument manuel<sup>45</sup>. Cette machine est reliée à l'oreille du musicien par une fixation rigide, un branchement qui semble directement affecter l'état irradié du musicien.

Une impression de violence et d'enchaînement émane de l'ensemble, au vu du traité du personnage, sa posture, son harnachement, sa grimace, le traitement chromatique qui dilue le corps et éclate par projection. La machine par sa définition symbolique broie l'humain car inhumaine, incapable de sentiments. Sa fusion ici avec l'être est monstrueusement fatale mais peut paraître aussi également jouissive dans la portée des éléments qui en surgissent, les bulles aux traités chromatiques radieux, apaisés du rouge qui domine dans la relation corps-machine. De plus cette prolifération de sphères bien définies, au tracé fin, semble s'élancer en amas d'œufs porteurs de vie dans l'immensité pure et blanche de l'espace qui leur est destiné. Partant vers la gauche de l'image, initiée par une lecture rétroactive, cette fécondation est laissée à la postérité car on devine que cet accouchement est mortel pour le géniteur, un sentiment qui accompagne l'actualité de l'album, réédition posthume. Ce visuel met ainsi en scène à la fois l'extrême puissance, la violence issue de la douleur, le don du musicien pour son art et son sacrifice à l'instrument pour être porteur de promesses de vie, comme autant de messages de paix et d'amour, à la mesure de sa bouche ouvrant le vert de l'espérance.

Druillet établit par cette interprétation un parfait accord entre la nature du musicien représenté, l'être sensible car inspiré, investi dans l'instrument et généreux par l'émotion, et l'expression de sa musique, sa portée, sa définition et son aura. L'expressivité du traitement qu'il applique pour cet effet est prononcée par les contrastes forts entre stylisations graphiques intenses et espaces vides, entre l'extrême densité des matières et absence de ce traitement. *Vuzz* révèle la même méthode dans son découpage, les mêmes épurement et dichotomie dans le traité de l'image, densités du trait et masses graphiques sombres et noires s'opposant aux espaces blancs très aérés suggérant l'infini. Druillet a accompli cette commande dans le

---

<sup>45</sup>En 2009 un collectif de dessinateurs rendra hommage au groupe Motörhead, parmi ceux-ci Frissen et Tanquerelle réutilise la notion de guitare machine pour représenter un Lemmy cyborg, dans un style inspiré de celui de Jack Kirby. *Nous Sommes Motörhead*, Ouvrage collectif, Ed. Dargaud, 2009.

prolongement du son travail, mais a su l'adapter et le confondre à la nature du propos, au thème, et de par la symbolique exprimée, à l'espace narratif propre à l'artiste représenté.

### 1.2.3 Hendrix par Solé

En 1975, Moebius et Druillet se lance dans l'aventure fantastique de *Metal Hurlant*. La même année, Solé va développer de son côté celle humoristique et absurde de *Fluide Glacial* avec Gotlib. Dans l'univers de la bande dessinée, Solé se distingue par un style exceptionnellement riche, baroque, l'héritier français de la culture psychédélique à la mesure d'auteurs tels que Crumb ou Griffin. Même soin, même stylisation par les hachures pour la mise en volume, tel un travail de graveur ou d'enlumineur, son expression il va la destiner essentiellement à l'humour, la caricature, aux situations burlesques et parodiques. Mais avant cette expression comique son approche du rock s'est développée avec davantage de déférence, comme le témoignent les neuf planches qu'il livre en carte blanche pour *Pilote* en 1972, sous la rubrique *Magical Mystery Pop*<sup>46</sup>, sorte de condensé de l'histoire du Rock dont voici les deux abordant Jimi Hendrix.



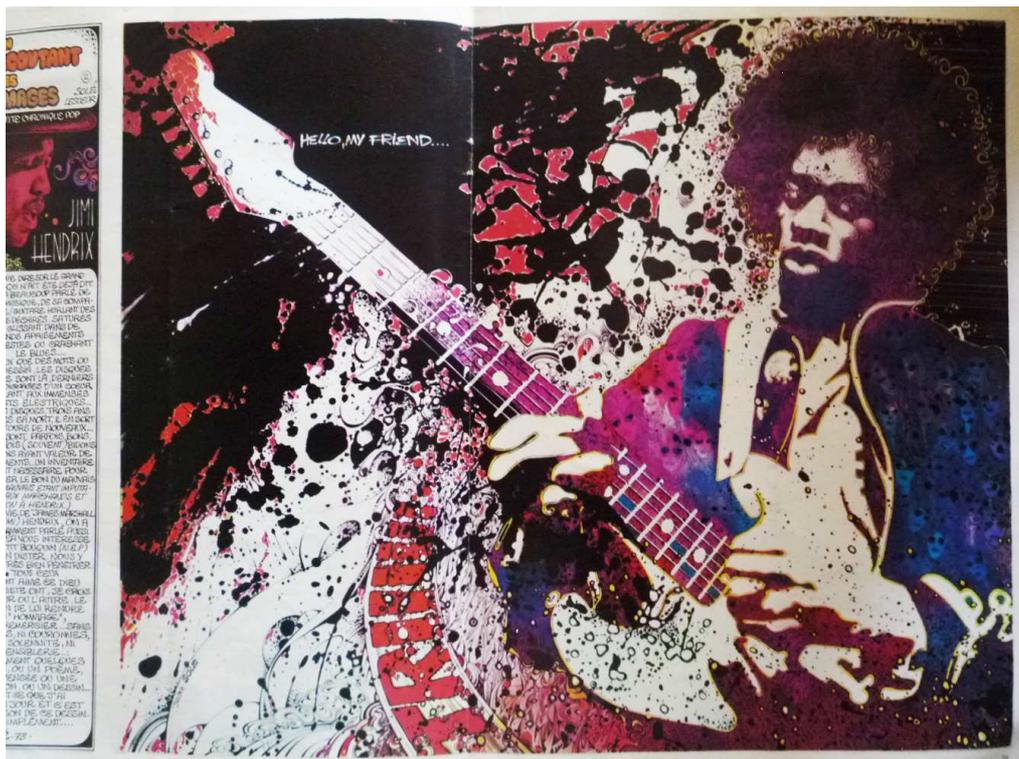
Solé, *Magical Mystery Pop*, pl.4



Solé, *Magical Mystery Pop*, pl.5

<sup>46</sup> Initialement parues dans la revue *Pilote* N°664 de 1972, ces neuf planches ont été rééditées dans le recueil *Méلودimages*. Jean Solé, *Méلودimages*, Rennes, Ed. Vents d'Ouest, 1992, p.20 à 22.

Sur ces planches Solé y exprime son admiration pour le musicien et pour le rock en général. Son dessin est très dense, précis et travaillé d'après photo. Il le réalise au trait et en pointillé pour les valeurs de gris, une approche très ornementale qui préfigure l'approche baroque de ses mises en page en méta-case qu'il livrera par la suite, notamment pour son album parodique *Pop & Rock & Colegram*<sup>47</sup>. L'interprétation qu'il donne de Jimi Hendrix en bas de la planche 4 est très intéressante par la distorsion des doigts et du manche de la guitare, une déformation qui répond admirablement bien avec l'expression réaliste et grimaçante du visage. Cette intervention graphique dépasse le simple fait de la caractéristique du « beau dessin », celui fidèle au modèle, car il suggère la part de liberté et d'interprétation que prend l'auteur vis-à-vis de l'émotion qu'il cherche à faire partager. Le dessin juste au dessus lui aura déjà servi pour une illustration personnelle réalisée en 1971, qu'il publiera deux ans plus tard dans le journal *Pilote* sous la rubrique « En écoutant des images » développée avec son ami Lesueur.<sup>48</sup>



Jean Solé, *Jimi Hendrix*, magazine *Pilote*, 1973

Cette double page en hommage au musicien a été réalisée peu de temps après la mort de Jimi Hendrix. Ce musicien avait énormément impressionné Solé. Il en exprime la teneur au travers

<sup>47</sup> Solé, Dister, Gotlib, *Pop & Rock et Colégram*, Les Albums Fluide Glacial Ed. Audie, 1979.

<sup>48</sup> *Pilote magazine*, Paris, Ed. Dargaud, N°722, « En écoutant les images », Solé / Lesueur, pages 28-29.

du texte d'accompagnement dans son recueil *Méلودimages*, des mots qui illustrent autant par la pensée le potentiel créatif qu'il pouvait susciter par l'image.

« Je me souviens de l'arrivée du Jimi Hendrix Experience. Ce fut une sorte de secousse tellurique. Les grondements de sa guitare bouleversèrent le paysage sonore de ce qu'on commençait à appeler la Pop Music... Personne avant ce nouveau venu au « look » incroyable, n'avait trituré les six cordes de cette manière à la fois apocalyptique et sensuelle... La mort, trois ans plus tard, a fait du divin gaucher à la blanche Strato, un véritable mythe : Sans doute brûla-t-il ses ailes de géant aux feux trop violents de la gloire. Cependant il pulvérisa la vitesse du son et l'écho profond de son passage électrique résonne encore... »<sup>49</sup>

Graphiquement on perçoit également ce rapport à la « secousse tellurique », cette vibration paraît même en avoir renversé le pot d'encre de l'auteur sur la partie supérieure gauche de l'image. Un éclat que Solé va étendre en fragmentations blanches et rouges, qu'il étend autour du jeu de la main appliquée sur le manche de la guitare. Ce traitement est exceptionnel dans la technique de Solé car travaillée en grand format (format raisin) et par collages pour la partie abstraite. Habituellement il applique une maîtrise retenue dans ses effets graphiques, une stylisation contenue en arabesques et en ponctuations très ornementales. Ici il lâche littéralement son trait dans le même mouvement du lâcher émotionnel. On retrouve néanmoins cette part ornementale en filigrane au travers du mouvement généré par la guitare et accentué par son onomatopée. Le même jeu est appliqué dans le volume des cheveux, occupant la masse des pleins, se jouant des contours et du réalisme anatomique, comme si l'intégralité du personnage était habité par un schéma lyrique, dense et profond, les nuances violacées tirant vers l'indigo accentuant cet effet d'intériorisation. Le motif s'étend également sur la masse de la tunique, laissant apparaître quantité de visages féminins dans une stylisation directement liée aux procédés psychédéliques de la représentation féminine en boucles et ondulations de la chevelure. Les yeux de ces muses sont anormalement cernés, soulignés de noirs, mêlés aux innombrables gouttes et taches projetées de cette ombre d'encre d'où émerge un appel, simple message en blanc sur noir sans phylactère « Hello, my friend... », phrase tiré du morceau désabusé *Straight Ahead* enregistré dans l'été 1970 soit juste avant sa mort. Par cette illustration Solé exprime sa profonde peine de la disparition du musicien, une douleur exaltée par l'usage des moyens plastiques qui lui sont donnés.

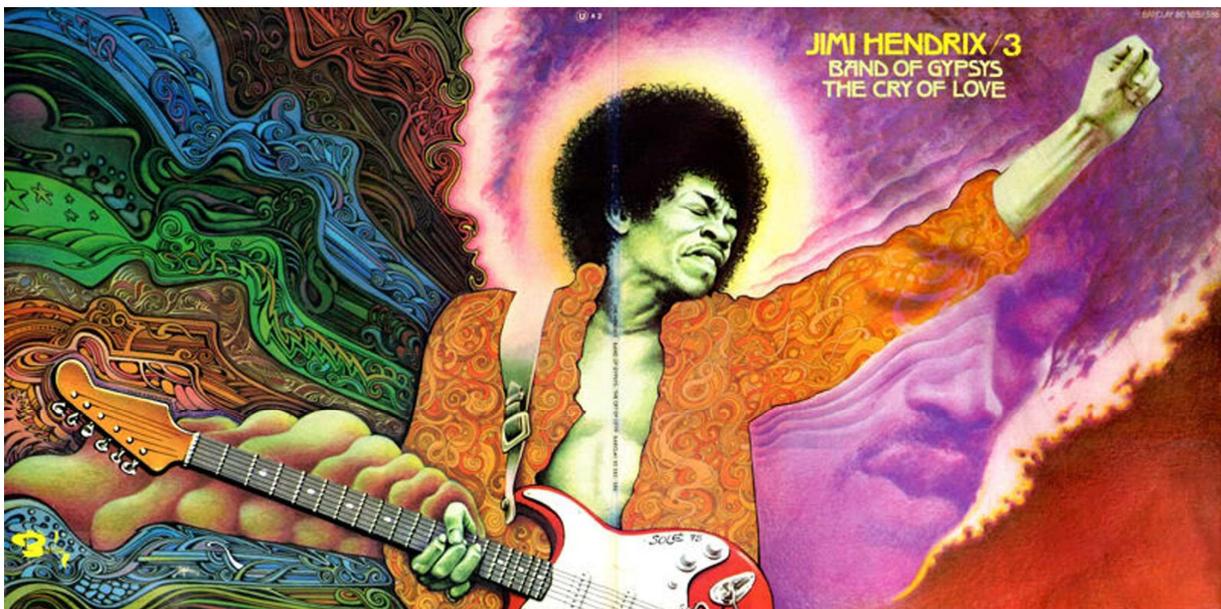
En 1975, Solé travaille pour *Pilote* depuis quatre ans, les Editions Barclay lui commanderont également une pochette pour Jimi Hendrix, troisième opus du catalogue. Celle-ci correspond

---

<sup>49</sup> Jean Solé, *Méلودimages*, op. cit. p.10.

au dernier album de Hendrix *Band of Gypsies*, enregistré en concert en 1970<sup>50</sup>, et premier album studio posthume *The Cry of Love*<sup>51</sup>, appellation de son ultime tournée américaine, et regroupant les derniers morceaux enregistrés dont le *Straight Ahead* cité plus haut.

Le visuel qu'il apporte pour cette pochette est en rupture avec l'illustration qu'il a publiée auparavant dans *Pilote*. Ici les intentions sont beaucoup apaisées, moins émotionnelles. Le rendu de cette interprétation reste fidèle aux subtilités ornementales composant la matière de la tunique, volutes psychédéliques abolissant les cernés et les volumes, créant ainsi un nouvel espace de lecture indépendant à celui du personnage plein axe.



Solé, Hendrix, 1975

Ce jeu optique participe par transparence à la bascule vers l'arrière plan d'une seconde représentation du musicien, visage en gros plan apportant une autre approche expressive plus intériorisée. Le musicien représenté incarné au centre de l'album, et coupé par le rabat exprime un sentiment de maîtrise, il lève le bras dans l'extension d'une note tenue, renvoyant ainsi l'auditeur virtuel aux conséquences perceptibles d'un tel effet. Sa vibration est étendue par répétition du motif de la main le long du manche, se mêlant ensuite aux excroissances ornementales en rappel de la forme de la guitare dans des teintes qui partent de tons chauds, humains vers ceux plus sombres, bleutés d'une profondeur puis rejoignant les teintes pourpres utilisées sur la partie droite du visuel, celles composant et enserrant le visage irradiant par transparence le fond. Cette mise en mouvement par motifs interposés s'équilibre autour des

<sup>50</sup> Jimi Hendrix, *Band of Gypsies* [1970], Ed. Capitol (USA), Ed. Barclay (France), 1975

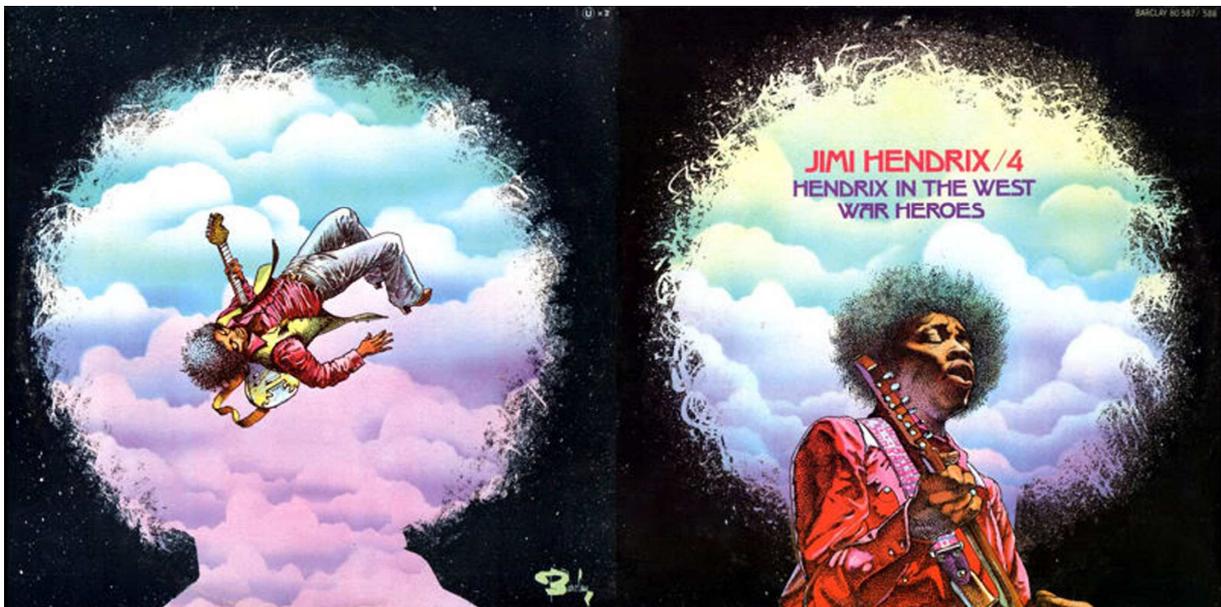
<sup>51</sup> Jimi Hendrix, *Cry of Love* [1971], Ed. Reprise (USA), Ed. Barclay (France), 1975

deux volets de la pochette, l'un au verso constitué de la part symboliquement symphonique et technique, l'autre au recto constitué de celle humaine et sensible, réceptacle de deux émotions superposées, l'une déterminée et rageuse, l'autre intériorisée et émue, deux faces du même personnage, unies pour le même don musical.

Solé fait acte d'un bel hommage, maîtrise des couleurs, du motif, soin extrême dans la représentation du personnage et la ressemblance. Il n'opère aucune transformation dans la mise en scène du musicien à la pose très réaliste, ne touche pas au corps, juste à l'enveloppe qu'il suggère transparente et monumentale à l'égal de l'esprit devenu et qu'il vénère. Le traité est moins lâché, le propos davantage posé. L'émotion liée à la disparition du musicien, perceptible sur le travail de 1971 s'est muée en dévotion par l'éclat auréolé émanant du visage du musicien.

#### 1.2.4 Hendrix, autres vues

La série de rééditions voulues par les éditions Barclay se clôt sur deux autres volets, le volume 4, double album<sup>52</sup> illustré par Patrice Leroy et le volume 6 par Patrick Lesueur.

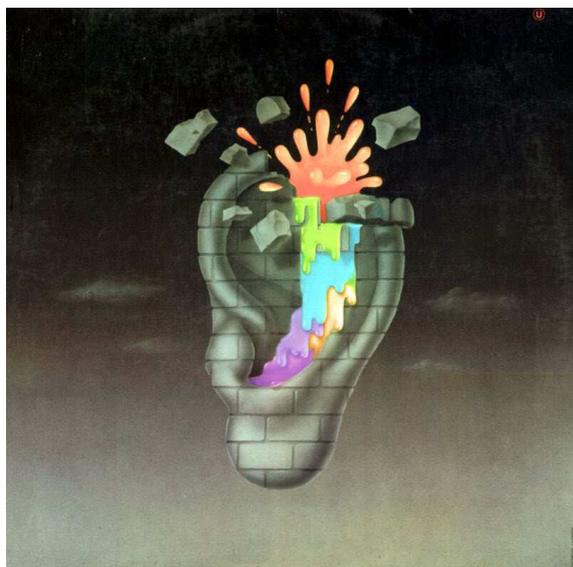


Patrice Leroy, *Hendrix*, 1975

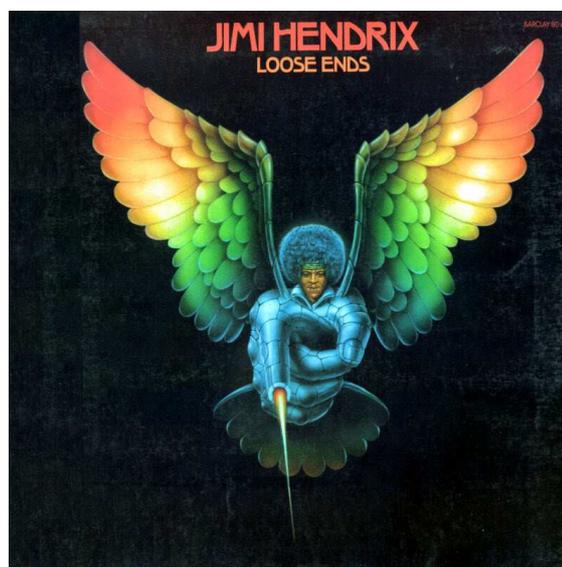
<sup>52</sup> Jimi Hendrix, *In the West* [1972], Ed. Warner /Reprise (USA), Ed. Barclay (France), 1975, et Jimi Hendrix, *War Heroes* [1972], Polydor Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975.

L'album du volume 4 n'apporte pas autant d'éléments graphiques dans l'interprétation et la lecture du visuel. Patrice Leroy au-delà de sa collaboration chez *Pilote* est avant tout photographe et illustrateur publicitaire. La proposition qu'il livre est graphiquement et pleinement maîtrisée, le personnage est traité selon une pratique propre à la bande dessinée par la stylisation et le traitement des volumes. Il l'intègre dans son illustration au cœur d'un espace aérien en mi-teinte de superpositions de nuages, lequel s'accorde à la dimension de la coupe afro de Jimi Hendrix. Cette approche paraît simple pour ne pas dire simpliste. Aérien, certes, mais peu investi dans la dimension riche et hautement expressive du musicien. On notera malgré tout le traité en frottement de l'empreinte de la chevelure, un traité qui suggère un début d'intention mais bien loin de l'originalité des autres propositions.

Le numéro 5 n'est pas inscrit dans cette série de 1975. Il a en fait déjà été édité en 1973 sous le nom de « Loose Ends »<sup>53</sup> avec une pochette dessinée par un auteur issu également de chez *Pilote*, Georges Lacroix. Cet enregistrement, s'il n'est pas numéroté, peut être considéré par anticipation comme le cinquième opus du catalogue. C'est la première édition française de cet album, recueil de titres studio inédits<sup>54</sup> sorti la même année aux USA. On y retrouve en couverture les mêmes typographies que pour la série de 1975 qui elle, est constituée de rééditions, ce qui accorde une cohérence à la série, les auteurs provenant tous de chez *Pilote*.



Georges Lacroix, *Hendrix*, 1973



<sup>53</sup> Jimi Hendrix, *Loose Ends* [1973], Polydor Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975

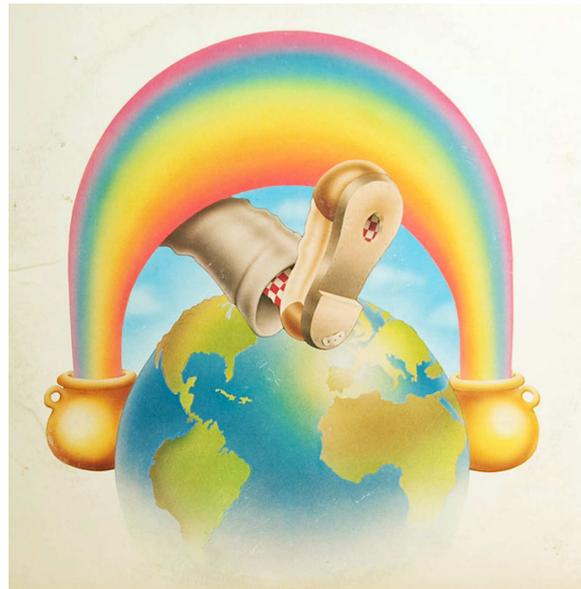
<sup>54</sup> Pour plus de détails sur cet album, voir sur le très pointu forum dédié à Jimi Hendrix : <http://jimihendrix.forumactif.org/t512-loose-ends-1973?highlight=loose+ends>

L'illustration développée sur cet album se scinde en deux parties autonomes. La symbolique qui y est développée est sans équivoque. Au verso l'oreille en pierre éclate comme une éruption, certainement à l'écoute de la musique incluse dans l'album, et laisse s'écouler le magma crémeux de la matière psychédélique. Cet organe en parpaing flotte dans un espace sombre et gris, extrapolation à la manière de Magritte d'un monde triste et fermé sur lui-même. Cet éclatement multicolore vient en rappel de la couverture où on y découvre un étrange Hendrix de métal mi-humain mi-oiseau aux ailes arc en ciel, armant son index et faisant feu en direction du lecteur de l'image. Hendrix est représenté comme une colombe bombardier dont la mission est de libérer la matière jouissive du bonheur et d'ouvrir l'auditeur au réel plaisir de l'écoute. La ressemblance est approximative, la coiffure afro très exagérée, de plus le fait de l'armure, de la main armée et de la référence à l'oiseau qui peut se lire comme un détournement de l'aigle américain, peut présenter l'image comme une représentation militante guerrière, une imagerie qui ne correspondait pas vraiment à l'esprit de Jimi Hendrix, engagé certes mais pour la paix et non violent.

Le message se veut des plus explicites mais apparaît confus, de plus le traitement y est sommaire malgré la sophistication graphique dans la mise en volume des éléments. L'auteur fait abstraction de l'espace du support, plaçant plein centre son élément sémantique dans une radicalité poétique très simpliste. L'utilisation prononcée de l'arc en ciel comme élément métaphorique du bonheur s'inscrit directement dans le vocabulaire plastique du psychédéisme de l'époque, mais malheureusement avec une certaine limitation dans le champ expressif du sujet à traiter. On peut à ce titre établir un parallèle avec le visuel réalisé l'année auparavant par les illustrateurs américains Stanley Mouse & Alton Kelley pour l'album *Europe 72* de Grateful Dead<sup>55</sup>, autre groupe emblématique de rock psychédélique.

---

<sup>55</sup> Grateful Dead, *Europe 72*, Warner Bros Records (USA), 1972.



Studio Kelley/Mouse, *Grateful Dead*, 1972

L'utilisation symbolique de l'arc en ciel est du même ressort. Dans le visuel de gauche, celui du verso, est souligné une incitation à sortir de l'abrutissement par le même effet explosif et crémeux, l'oreille en béton étant personnifiée par l'image caricaturale du teenager. Dans celui du recto, est affichée l'invitation à un esprit libre et vagabond par un geste fort, enjambrer le monde, dans une définition du monde résolument positive, l'espace aérien bleu azur. Le motif du textile du visuel du recto se pose en déclencheur pour l'action provocatrice du verso. Même volonté de « changer le monde » par le biais de l'image, même utilisation des procédés symboliques, mais pour deux approches radicalement opposées par le résultat. Et si parfois le fait d'une création de visuel pour un musicien peut s'avérer plus périlleux qu'il n'y paraît, cela peut parfois tourner à la catastrophe.

Le volume 6, dernier volet de la série, est celui de la compilation, réédition de l'album sorti en 1973 qui regroupait certains titres des trois premiers albums, plus des titres parus uniquement en 45 tours<sup>56</sup>. La création du visuel est confiée à Patrick Lesueur, auteur chez *Pilote*. Excellent dessinateur de décors, d'architectures et surtout d'automobiles, les anatomies de personnages relevait d'une autre difficulté à cette époque. Cette délicatesse se remarque sur la représentation du musicien, tête en décalage avec le corps car hypertrophiée, la cuisse également décalée vis-à-vis du bassin et la jambe tordue dans une pose impossible, un aspect ramassé qui ne colle pas avec l'allure féline et sensuelle du musicien.

<sup>56</sup> Jimi Hendrix, *Greatest Hits* [1973], Polydor Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975. *Smash Hits*, première compilation sortie en 1969 ne présente pas la même liste de titres.



Patrick Lesueur, *Hendrix*, 1975

Jimi Hendrix est mis en lumière dans un paysage totalement féérique, aux couleurs exceptionnellement exaltées dans un traitement chromatique très en rapport avec l'imagerie psychédélique. Les éléments qui composent ce décor semblent tous également sortis d'un univers onirique entre représentations idéales de la maison dans les nuages, du ponton vers l'infini, colline aux mystères et plantes fantastiques. L'ampli est stylisé en un élément très enfantin, et la guitare réinventée, plus proche de la lutherie *Alembic* des guitares de Jerry Garcia du groupe Grateful Dead, et très loin de la Fender *Stratocaster* qu'utilisait régulièrement Jimi Hendrix.

De plus l'esthétique créée de l'instrument ne semble pas projeter par la forme quelque dynamique ou suggestion de maîtrise, puissance ou autre virtuosité. Les arrondis sont grossiers et l'ensemble disproportionné notamment entre la taille du manche, le fretage et la table de la guitare. Elle est d'ailleurs posée sur la cuisse du musicien pour être utilisée par un droitier. Hendrix est réputé pour être le plus fameux guitariste gaucher du rock, une erreur d'appréciation qui laisse perplexe quand au degré d'implication de l'auteur dans la recherche de documentation et la connaissance du sujet traité. En fait, et cela paraît à juste titre conforme à l'ambiance générée par le visuel, le visage du personnage paraît étranger au corps, étranger à l'univers décrits, collé sur une illustration qui ne lui était pas destinée. Le simple fait

de le traiter en noir et blanc au cœur d'une palette exceptionnellement riche accentue d'autant plus cet effet.

Malgré ses qualités techniques, les caractéristiques de l'image ne conviennent pas à la personnalité du musicien traité, Patrick Lesueur ne semblait pas véritablement le connaître et s'est mépris sur sa représentation, peut être était-il tout simplement resté insensible à sa musique d'où les erreurs d'appréciation.

### **1.3 Conclusion**

On le voit, illustrer le propos d'un musicien, mettre en image un univers sonore, essayer de transmettre cette idée par des moyens plastiques, impliquent l'auteur dans cette intention. On peut jouer sur cette interprétation et aborder le musicien par l'aspect scénique, en action, comme Druillet, Solé ou Leroy. La traduction que l'on en fait dans ce cas peut être plus ou moins expressive, fidèle au document de référence ou transformée et adaptée afin d'accentuer un effet en particulier. L'impact du visuel se focalise auquel cas sur l'individu et le starifié, l'idolâtre. Ce procédé d'ailleurs permet à l'auteur une certaine empathie et identification au musicien, s'imprégner du mouvement, pénétrer l'intention, en développer le ressenti, chaque jeu plastique pouvant être traité comme autant de notes et impressions sonores. On peut également représenter le musicien hors scène, hors du champ expressif de l'utilisation de l'instrument, en pose, placé dans son univers réel ou imagé, à la manière de Moebius ou Lesueur. Dans ce cas l'environnement va prédominer, va instruire sur le personnage et son univers, le situant davantage dans une perspective humaine et introspective. La part créative de l'auteur sera de traduire cet environnement avec plus ou moins de véracité, adapter une situation en fonction de l'effet à produire. L'espace de lecture auquel cas bascule du personnage vers le décor en s'ouvrant sur les éléments qui le composent.

Ces procédés d'approche sont instructifs car initiés à une période où la bande dessinée ne s'était pas encore développée autour de l'univers du rock. Cette série de pochettes se pose en véritable rencontre entre ces deux univers, abordant non seulement le musicien par des styles très différents mais également par des propositions de mise en scène et procédés plastiques opposés.

Dans les années 70, la bande dessinée s'inspirant du rock n'était pas représentée à part quelques rares apparitions dans les magazines, *Pilote*, *Rock & Folk* puis *Metal Hurlant* et

*L'Echo des Savanes*. C'est seulement avec le début des années 80 que se développera cette union avec notamment des auteurs comme Margerin, Denis Sire, Tramber et Jano, Kent, ou encore Voss... Non seulement ils vont en décrire l'univers mais en insuffler l'esprit. Aujourd'hui de nombreux ouvrages abordent le thème de la musique, la plupart sur le rock, le jazz ou le blues<sup>57</sup>, et des collections entières lui sont consacrées<sup>58</sup>. Les auteurs de bande dessinée sont souvent fans de rock et parfois également musiciens. Ils dessinent en musique et font ressentir au travers de leurs pages cette influence majeure. Mais si au travers des albums et histoires développées sur ou à partir de musiciens rock on peut en apprécier la grande diversité, on peut également en dissocier les approches ou du moins en analyser la méthode. Et si certains auteurs vont s'appliquer à décrire l'univers du musicien au travers de sa vie, ses anecdotes, d'autres utiliseront son image comme vecteur de fictions ou comme moteur d'expressions. Ces caractéristiques particulières se retrouvent essentiellement autour de trois champs d'interprétations, je les nommerai ici narratif, onirique et expressif. C'est au travers de ces trois approches que nous allons analyser la façon à laquelle l'auteur intervient pour représenter la musique rock en bande dessinée. Et pour en définir les contours et apprécier les nuances, nous resterons dans la physionomie du travail réalisé autour de Jimi Hendrix, au travers des albums illustrant sa vie, mais également de ceux utilisant son image en rayonnement du mythe comme catalyseur de fictions.

---

<sup>57</sup> Frédéric Bouard, *BD et musique, une belle histoire !*, Mondomix.com, article en ligne, 22 janvier 2012.

<http://www.mondomix.com/news/bd-et-musique>

<sup>58</sup> *BD Jazz*, Ed. Nocturne, Paris, divers auteurs, 51 tomes parus de 2003 à 2009.

## **2. Etude des retranscriptions en images, les champs d'interprétation**

### **2.1 L'espace d'interprétation**

Depuis plus d'une dizaine d'année les albums se sont multipliés sur les adaptations de musiciens et groupes rock. Sous ce thème on retrouve évidemment tous les artistes les plus connus, les plus « vendeurs », tous ceux susceptibles de toucher un plus large public, des Beatles aux Rolling Stones, d'Elvis Presley à Nirvana.... Même si les chiffres restent largement en dessous des grandes séries en terme de vente d'albums, le rock demeure une petite mine productive où nombre d'éditeurs y vont chacun de leur pioche. L'auteur de bande dessinée est ainsi mis à contribution pour produire de l'image à destination de publics ciblés. Dans cette mise en œuvre la qualité du résultat diffère selon plusieurs paramètres. En premier lieu l'attrait du visuel, la couverture de l'album en élément d'accroche, dans le cas d'un travail collectif le titre sera mis en avant, puis le contenu sera évalué par le lecteur. La qualité du scénario est donc essentielle, celle des informations en lien avec une documentation précise et celle de l'intrigue par le sens de la narration, laquelle sera développée en rapport avec le dessin par un découpage adapté. Ensuite le dessin qui portera par l'image les éléments du récit. Là encore une certaine documentation est requise, dans la mesure où le thème développé se veut en rapport avec l'époque et l'univers propre au musicien. Chaque intervention nécessite une approche particulière et le style de graphisme par le rythme apporté au regard y joue un rôle important.

#### **2.1.1 En quête d'un langage**

Concernant la qualité plastique de la facture, chaque auteur possède ses particularités. Un style faussement naïf ou brouillon peut apporter autant de qualités expressives voire plus qu'un autre très léché, réaliste et en soi souvent figé. On peut considérer qu'il existe des approches graphiques stéréotypées, qui conviennent à telle ou telle musique en particulier. Un trait agressif et lâché s'adaptera pour des sons stridents et rythmes violents, une mise en forme souple, ronde et ornementale pour une musique planante, des couleurs froides et tons sombres pour des mélodies aux accords mineurs et au tempo lent pour exprimer tristesse et mélancolie, par contre multicolores et chaudes pour les rythmes dynamiques et l'évocation des musiques ensoleillées ... Des artistes plasticiens se sont penchés sur ce jeu de correspondances, d'union sensorielle, afin d'en dégager une méthode. Wassily Kandinsky, peintre et théoricien, a cherché à établir un langage des formes et des couleurs, dictionnaire chromatique en rapport

avec l'instrument, par exemple la couleur jaune s'accordant avec l'aigu d'une trompette<sup>59</sup>, le bleu clair à la flûte ou le foncé au violoncelle<sup>60</sup>. Récemment, Edmond Baudoin s'est penché également sur la pratique du dessin en rapport avec le son suggéré, développant une approche symphonique et synesthésique de l'image créée<sup>61</sup>.



Edmond Baudoin, Taches de Jazz, 2002<sup>62</sup>

Il va établir un jeu des tracés dans un mode de lecture impliquant le son de la langue et de la bouche, sorte de phonétique du trait, créant ainsi des dessins mélodiques ou s'y rapportant. Grand amateur de jazz, il va également s'interroger sur les capacités du dessinateur à représenter un espace sonore, à capter l'émotion ressentie par le musicien et à la retranscrire

<sup>59</sup> Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en particulier* [1910], Ed. Denoël, Folio Essais, 1954, p.148

<sup>60</sup> Ibid. p.150

<sup>61</sup> Edmond Baudoin, *La Musique du Dessin*, Angoulême, Editions de L'An 2, 2005.

<sup>62</sup> Sur ce croquis réalisé lors d'un concert, Baudoin exprime le jeu des percussions par l'extension de la représentation des instruments en des structures abstraites, ponctuations frappées du pinceau comme un batteur frappe la peau de la caisse claire avec un balai. On peut penser qu'il a accompagné la rythmique des musiciens par le mouvement de son outil, créant ainsi une symbiose entre l'espace sonore et celui de la représentation. La peau est la feuille, la baguette le pinceau, il se fait dans le rythme de son dessin musicien du trait.

en expressions graphiques jouant entre les tensions et respirations des noirs et blancs, des traits et taches, des pleins et des vides<sup>63</sup>.

Il est évident que ce langage existe dans la même mesure que le geste induit toujours une intention, du mouvement de la caresse ou de celui du coup, que l'outil propulsé par ce même geste en accuse également l'effet, qu'un tremblement exprimera une émotion au même titre qu'un trait assuré, fin ou épais. L'auteur possède donc un champ d'expression aussi vaste que peut l'être l'inspiration. Libre ensuite à chacun d'en faire partager à sa manière l'émotion, la découverte, l'aventure. Dans le vocabulaire décrivant la musique on retrouve les mêmes similitudes que dans celui décrivant une œuvre plastique, on y parle de rythmes, d'accords, de contrastes, de nuances,... Le même lexique est utilisé tant dans la mise en oeuvre de l'intention et son interprétation (force, souplesse, mouvement, volume, touche, respiration, saturation...) que dans celui de la méthode de retranscription et son évaluation (gamme, ton, harmonie, ligne,...). Ces deux arts, musique et dessin, sont liés par l'expression, l'émotion et sa transmission, mais possèdent leur champ d'interprétation propre. Le vocabulaire employé pour en saisir les structures et subtilités est lui universel, une disposition qui s'avère indispensable à tout apprentissage artistique, et ce quelque soit le point de vue que l'on veut adopter, par l'action ou l'observation, en tant qu'acteur ou spectateur.

### 2.1.2 Hendrix, un cas particulier

Cette quête d'un langage universel liant son et image, a été abordée également par de nombreux compositeurs. Il est intéressant de penser que des musiciens ont cherché à traduire des images par le médium son, non à la manière d'une simple illustration sonore mais à partir d'une source observée pour construire la mélodie comme transport du récit lui-même. On retrouve ce jeu de transposition appelant à éveiller l'imaginaire de l'auditeur par exemple chez Moussorgski inspiré par les toiles de Viktor Hartmann dans *Tableaux d'une exposition*, ou chez Rachmaninov par Böcklin pour *L'Île des Morts*. Dans le même esprit, Prokofiev développera un corpus pictural s'accordant à l'instrument avec *Pierre et Le loup*, ou Wagner accentuant la théâtralité des scènes par le sens de l'orchestration. L'épanouissement des sens dans l'accession à l'émotion ultime aura toujours été à la base d'une recherche artistique et initiatrice de grandes œuvres. Dans cette perspective, ouvrir le champ émotionnel de

---

<sup>63</sup> Edmond Baudoin, *Taches de Jazz*, Paris, Ed. Stéréo – Le 9<sup>ème</sup> Monde, 2002

l'auditeur par l'exaltation du partage de l'expérience a été la démarche essentielle de Jimi Hendrix. Il en appliquera d'ailleurs l'intitulé par le nom de son groupe, *The Jimi Hendrix Experienced*, et par celui de son premier album évoquant l'invitation à la partager, *Are You Experienced*<sup>64</sup>.

Cet artiste est considéré habituellement comme un musicien rock, dont le parcours se place dans la mouvance d'une émulation populaire et adolescente. Mais la dimension de son univers musical et son extrême inventivité aura profondément inspiré et inspire toujours de grands musiciens bien au-delà du monde du rock comme Miles Davis, Gil Evans, Nigel Kennedy ou l'ensemble Kronos Quartet. Son approche de la guitare tant par son maniement que par les sonorités qu'il pouvait en développer a littéralement révolutionné la scène musicale contemporaine. D'une sensualité animale, jouant sur la symbolique sexuelle par l'extension de l'objet et totalement impliqué dans la fantasmagorie suggérée par la puissance de ses effets sonores, il va se fondre sur scène dans cette fusion du corps à l'instrument, jouant avec les dents, caressant, heurtant la guitare, l'enflammant. Au plus fort des années 1967 et 1968, il va se démarquer comme héraut du psychédéisme au code vestimentaire des plus bariolés, affichant ouvertement son intérêt pour le LSD, offrant un véritable feu d'artifice visuel et sonore en concert. Les deux dernières années de sa courte existence seront beaucoup moins exubérantes et davantage consacrées aux expérimentations d'enregistrements et recherches mélodiques.

C'est dans cette période qu'il donne sa version de l'hymne américain au festival de Woodstock en 1969 où il dénonce l'Amérique du Vietnam et son implication meurtrière. A grands coups de saturations et d'appuis vibrato il simule le sifflement des bombes, multiplie les rafales en déflagrations stridentes et explosions. Cette représentation métaphorique du conflit il l'a développera également sur scène à l'occasion du nouvel an 1970 par le morceau *Machine Gun*<sup>65</sup>. Magistral dans son interprétation, il transcende la simple dimension sonore pour exprimer sa profonde affectation de la guerre et ses horreurs en une composition aux suggestions impressionnantes.

Cette implication du musicien à développer un univers très imagé et suggestif par l'intervention du son et de l'instrument, il n'aura cessé de l'enrichir au travers de mélodies et d'effets innovants d'enregistrements, et ce dès son premier album sur des morceaux comme

---

<sup>64</sup> Jimi Hendrix, *Are You Experienced*, Track Records (Royaume Uni), éditions Barclay (France), 1967.

<sup>65</sup> Jimi Hendrix, *Band of Gypsys*, Ed. Capitol (USA), Ed. Barclay (France), enregistrement en concert, 1970.

*3rd Stone From the Sun, May This Be Love, ou Are You Experienced*, titres ouverts sur le cosmos, la sensualité amoureuse et sur l'expérience des drogues dans le jeu du dérèglement des sens cher à Arthur Rimbaud. C'est à partir de ce musicien hors norme, instrumentiste de génie et artiste visionnaire que des auteurs de bande dessinée ont consacré leur inspiration à le porter par l'image et en développer une histoire.

## **2.2 Champ d'interprétation narratif**

Dans ce premier champ que je nomme ici narratif, le mode d'interprétation se prête plus particulièrement au développement et à la précision des faits, à leur réalité, à une certaine simplicité de la retranscription. La mise en image est instruite par le mode du récit, des anecdotes et par la précision des personnages. Le dessin s'applique à illustrer le récit sans détourner ou ralentir le fil de la lecture par des représentations hors propos ou trop chargées. Cette approche s'inscrit au travers d'un code usuel de lecture, découpage classique en bandes régulières, narration simple et limpide, identification immédiate et figurative des décors et personnages. Nous retrouvons sous cet aspect nombre d'adaptations historiques et biographies fidèles. Il est nul besoin d'adapter systématiquement pour ce champ un dessin réaliste, on retrouve sous cette approche des styles comiques, stylisés, appliqués ou naïfs. L'intérêt premier de l'auteur pour cette mise en image est avant tout de raconter une histoire, d'instruire le lecteur sur et autour d'un musicien, d'un style de musique, d'une époque.

Décrire un univers nécessite tout d'abord un bon sens de l'observation, disposition essentielle à tout dessinateur. On ne peut reproduire que ce que l'on a au préalable observé, et ce quelque soit l'univers à représenter, celui imaginaire n'étant que l'extrapolation du réel. En bande dessinée la part du récit est primordiale, le rôle du scénariste essentiel. C'est lui qui dispose au sens propre et au figuré, lui qui place les éléments en scène, tisse les intrigues, situe les personnages et leur donne âme avant que le dessinateur ne les fige et les fait évoluer dans leur corps. L'univers à créer, celui ici du musicien, au travers de sa vie, de son parcours, est découpé en séquences, animé par la mise en page, enveloppé dans l'espace de lecture, associé dans le jeu de chassé croisé de l'image et du texte. Cet espace cadencé par le fil de la lecture s'organise également dans l'appréhension totale de la page, son organisation spatio-topique<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.26.

La double lecture, à la fois globale et détaillée que la mise en page implique, induit le dessinateur associé au scénariste à concevoir la planche comme un espace cohérent, lisible, mais également intuitif dans les capacités expressives ou évocatrices que cette organisation peut accorder au regard. Ce champ d'interprétation ainsi créé peut privilégier différentes approches, suivant le sens du récit et son orientation voulue dans sa réception, suivant également la qualité du dessin, son style et sa capacité à reproduire et exprimer. Le champ habituellement utilisé en bande dessinée, celui historique dirons nous car hérité du fameux gaufrier franco-belge<sup>67</sup>, est la base de celui que je décris ici comme champ d'interprétation narratif, car structurant le dessin autour et pour la narration. Son schéma d'ordinaire classique présente peu d'audace dans l'organisation du découpage, la lecture se fait ainsi parfaitement, organisée en bandes horizontales, elles mêmes découpées en deux ou trois vignettes à l'exception des plans larges<sup>68</sup>.

### 2.2.1 Au service du récit

L'organisation de la page privilégiant l'écrit du scénario peut être considéré comme l'étape première dans la méthode de création de la bande dessinée. Ce procédé décrit et développe l'action par le texte, au dessin d'en illustrer ensuite le propos. Le défaut d'une retranscription trop fidèle peut se définir par ce que l'on pourrait appeler une narration redondante, répétition de l'intelligibilité du texte associée à celle de l'image, car comme le souligne si bien Kandinsky, le mot possède son propre champ image<sup>69</sup>. Il est bon que l'image envisage une vue autre que celle inscrite par le texte, que l'univers à décrire soit réparti entre la partie texte et celle dessinée, dans la logique de l'attrait et du fondement même des caractéristiques qui font l'originalité de la bande dessinée. Voici deux exemples de planches extraites du collectif *Jimi Hendrix en bandes dessinées*<sup>70</sup>, développées dans le champ d'interprétation narratif, et dont la mise en œuvre s'avère fort redondante.

---

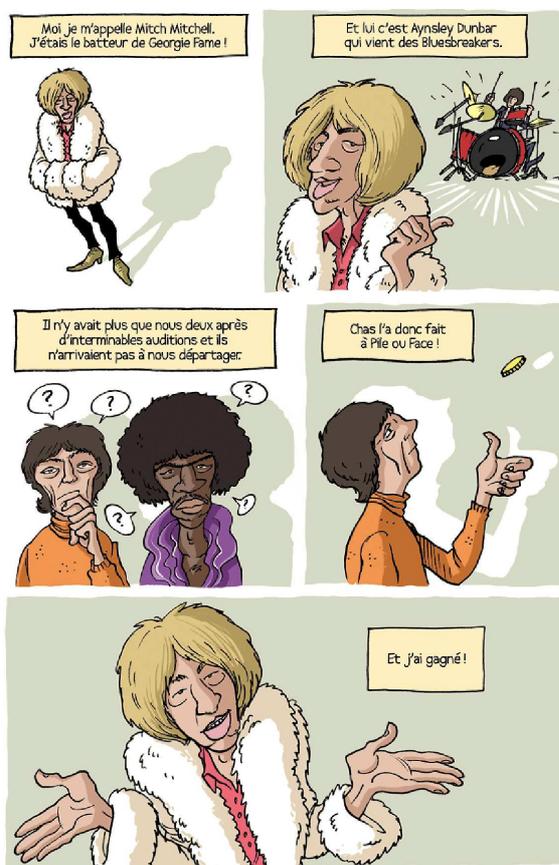
<sup>67</sup> L'expression « gaufrier » a été utilisée à l'origine par Franquin pour illustrer la contrainte du format d'exécution imposée par les éditeurs pour les besoins de commercialisation. Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002, p.52-53.

<sup>68</sup> On peut établir ici un parallèle avec la notion d'utilisation conventionnelle de la planche selon Benoît Peeters. Ibid. p.52-56.

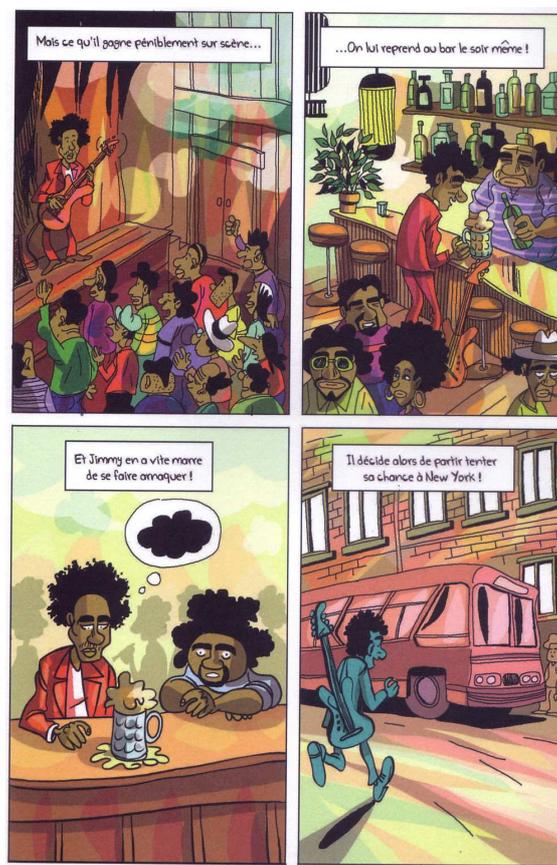
<sup>69</sup> « Le mot est une résonance intérieure. Cette résonance intérieure est due en partie (sinon principalement) à l'objet que le mot sert à dénommer. Mais si on ne voit pas l'objet lui-même, et qu'on l'entend simplement nommer, il se forme dans la tête de l'auditeur une représentation abstraite, un objet dématérialisé qui éveille immédiatement dans le « cœur » une vibration. » Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en particulier*, op. cit. . p.82

<sup>70</sup> *Jimi Hendrix en Bandes Dessinées*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Petit à Petit, 2010.

Dans la planche de Bast, le dessin se contente de donner une forme aux descriptions du scénario. L'intérêt de cette mise en image est de renseigner sur l'aspect des personnages, les distinguer entre eux, aucune indication n'est apportée sur les décors, les circonstances, rien n'instruit davantage dans le développement de cette séquence. D'ailleurs, on le remarque, les personnages ne parlent pas non plus, coincés dans leur condition de simples figurants dessinés, le texte du narrateur étant inscrit dans des cartouches donc détaché de l'action. Ces parties de texte se placent sur la partie haute de chaque vignette, en présentation, coordonnant le contenu, le dessin n'étant là que pour donner une version imagée du texte mais en aucun cas pour faire jeu de lecture dans leur association sinon par la gestuelle et le mime.



Bast, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.89



Vox, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.53

Dans celle de Vox, même procédé, le dessin illustre littéralement le texte avec néanmoins la faveur de renseigner davantage sur l'environnement. Un travail supplémentaire est effectué concernant la colorisation et les éléments du décor, ce qui permet en retour au texte de s'appliquer d'une façon minimale et d'accorder au récit un temps élastique. L'attrait par cette méthode est de placer en peu de cases des informations réparties sur un temps long, ce qui permet de faire rebondir l'action plus en avant sans pour autant les développer au travers de

l'anecdote, d'où le recours aux cartouches qui impliquent un prolongement dans le récit à la différence du dialogue qui implique l'immédiateté. Les descriptifs étant pris en charge par l'image, les éléments présents sont suffisamment abondants et connotés pour faire avancer l'histoire. Par contre en dehors du stéréotype moderne et collégien du graphisme, rattrapé heureusement par l'audace d'une mise en couleur riche, on déplorera l'erreur récurrente de la position de la guitare à droite plutôt qu'à gauche, et ce même si la stylisation extrême du trait peut permettre des libertés concernant les esthétiques d'instrument. On retrouve encore ce manque évident de documentation nécessaire à tout travail de retranscription.

On remarquera le même principe de redondance sur la planche suivante, où la définition graphique ne fait que répéter dans une formule des plus simplistes les éléments avancés par le scénario, procédé symptomatique de l'illustration enfantine.



Lionel Larchevêque, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.27

Nulle évocation d'acrobaties ni de virtuosité, l'expressivité du musicien ne se résume qu'à sa représentation appliquée et figée comme on décrit un mode d'emploi. L'emplacement des textes par contre s'inscrit en schéma de lecture serpentant dans la planche, variant les positions en fonction du dessin, ce qui amène une certaine dynamique qui rompt avec la disposition en croix des éléments principaux dessinés en front. Concernant le dessin, la seule mise en scène en bas de la planche apporte un élément plastique intéressant par le détachement du personnage principal par sa mise en couleur, ce qui d'ailleurs aurait pu permettre d'envisager une autre approche de la scénographie du musicien sur les cases supérieures, traitée sans décor sinon par une pastille de couleur, une autre référence au domaine de l'illustration. De plus, le dessin adopte une ligne tellement calquée sur les indications scénaristique qu'il peut se lire indépendamment de tout texte. Cette même impression s'observe sur la planche précédente de Vox. La part illustrative est si prononcée que le dessin s'extrait totalement du rapport image texte, donc rend inutile la relation même au découpage car n'en utilise pas les avantages. Ce procédé d'adaptation littéral s'adapte parfaitement au domaine de l'illustration mais peu à celui de la bande dessinée

Les caractéristiques liées au champ d'interprétation narratif développées ci-dessus accordent peu de place aux dialogues, limitant les cases à des scènes indépendantes par le manque d'interpellation entre elles. La part d'implication offerte au dessinateur en est d'autant plus limitée. On peut penser que le scénariste ne lui permet peu d'agir directement dans l'image, de pénétrer le temps de l'action et donc d'interférer en cette faveur. Cependant le dessinateur peut très bien malgré cela s'accommoder de cette distanciation et intégrer totalement le champ d'interprétation qui lui est destiné.

Dans l'exemple suivant, loin d'adopter une mise en forme qui répète les éléments déjà décrits dans le texte, Stéphane Douay prolonge la part scénaristique en délivrant des informations supplémentaires par le dessin, ou en les différant dans leur présentation en cartouches. Les parties de texte s'inscrivent dans la planche selon le schéma de lecture en S, et par leur importance, ont nécessité la rupture de construction classique de la planche en trois bandes par la création d'une case beaucoup plus importante au centre. C'est cette case dominante qui va accorder l'ambiance principale à la page, en accentuant le contraste de clair obscur et l'alternance des blancs et noirs avec les lourdes cartouches de texte. Le dessinateur ne fait pas la présentation des musiciens, il met en scène Jimi Hendrix dans la case centrale de la planche, accompagné par un batteur non cité dans le texte (Randy California est guitariste).

Quelques bribes de chant tirés de deux reprises d'Hendrix agrémentent cette présentation, inscrits par une typographie manuscrite dans un style graffiti, ce qui accentue l'effet « rade pourri » par cet effet graphique. Si le style de dessin ne se veut pas particulièrement précis dans la définition des éléments, guitare et personnage, c'est au profit de l'ambiance.



Stéphane Douay, Jimi Hendrix en bandes dessinées, p.69

Le dessin n'a pas vocation ici à supplanter le descriptif par une surenchère d'informations mais au contraire d'en faciliter l'imprégnation par une mise en image de l'univers évoqué. Lueurs bleutées et tamisées à la faveur de l'univers blues réinterprété par Jimi Hendrix dont le groupe s'appelait à ses débuts Jimi James & The Blue Flames. En dernière case, les musiciens

non plus ne sont pas représentés mais uniquement suggérés au travers du foisonnement du public qui soudain se presse, au lecteur ensuite d'intégrer ces musiciens anonymes dans cette masse de personnes. Peu d'éléments donc sont donnés à voir en décor, l'auteur prend le parti d'en animer simplement l'espace par des notes encrées, lavis sombres et bleutés suggérant par ces touches autant de notes « blues » correspondant à l'ambiance des clubs de l'époque. On le voit ici, aucun dialogue ne vient animer la page et les personnages, cette absence n'est en aucun cas un frein à la narration mais implique évidemment une intervention différente du dessinateur dans le soutien au récit.

### 2.2.2 Processus de lecture

L'espace accordé à la mise en relation du texte à l'image détermine le format de lecture, son schéma, sa fluidité. Aligner des cases ou les superposer ne suffit pas à développer convenablement une narration dans le champ d'expression inhérent à la bande dessinée. Le découpage active ce processus en dirigeant le regard, en distribuant les parties textes, dialoguées et annotées. Dans le champ d'interprétation narratif le dessin s'applique à suivre ce schéma tout en développant son corpus imagé et à instruire le regard sur les éléments enrichissant le suivi du récit. On le remarque sur les planches ci-dessus, il est important dans le cas de texte en cartouches de répartir leur emplacement dans la page, non seulement pour ne pas alourdir les cases ou placer le dessin comme un menu déroulant, mais également en cas de texte important de favoriser le processus de lecture. A ce titre l'apport du texte par la bulle est un élément fondamental dans la progression du récit. Comme le sang irrigue, unit les muscles d'un corps et l'âme, ce jeu d'interpellation de cases entre elles est le liant de l'histoire. La bulle réveille le récit, l'actualise et permet de rompre avec la méthode illustrative. Les silences imposés par la narration sont parties intégrantes de ce rapport au dialogue, et sont parfois dialogues eux-mêmes dans leur mise en scène car ils donnent lieu à l'intervention du dessin pour le suivi immédiat de l'action dans le sens du récit

La planche suivante, tirée également de la compilation des éditions Petit à Petit, présente Jimi Hendrix enfant, donc hors du champ de toute exubérance musicale. Son intérêt pour l'instrument naît. Cette fascination est accentuée par la minutie que l'auteur met à décrire l'instrument, ce qui accorde encore plus de valeur à sa découverte par le lecteur et ce au travers des yeux de l'enfant. La qualité du traité accompagne parfaitement la volonté du

propos. Il est question ici de regard émerveillé, de monde enfantin, et le style propre à cet univers car doux, rond et feutré, en exprime parfaitement la teneur.

Dans cette mise en page, le jeu de répartition du texte est très intéressant. L'alternance entre cartouches alignant le récit et rebonds suscités par les bulles est amplifiée par leur définition chromatique. Le bleu adoucit les cartouches dans la faveur d'une couleur non expansive et exprimant la profondeur en tant que retrait pour le fil du récit, et le blanc, lumière totale de la feuille, utilisé pour les bulles comme une détonation permettant le rebond de ce récit. Cette mise en forme est très intelligente ici car s'inscrivant dans une palette de tons très riche en appui d'un dessin exécuté en couleurs directes.



Céline Riffard, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.20

La répartition du blanc en opposition aux bruns éclaire la page et s'établit en construction même du récit. Blanc des gouttières, pour l'huissier de la porte suggérant une première case en retrait, de la typographie évoquée sur l'écran en case trois servant d'appui pour descendre le regard, et des deux bulles, l'une en frontispice plein centre annonçant la nouvelle comme ressort de l'action, et la seconde en conclusion de la planche pour activer le rebondissement. Cette dernière est d'ailleurs mise en valeur par sa case superposée en fenêtre dans l'espace narratif qui l'instruit. On retrouve également l'utilisation du blanc comme signifiant pur d'émotion. Les quelques ponctuations de l'étonnement ravi de l'enfant préparent au foisonnement des confettis de la dernière case, comme un feu d'artifice de ce même frisson. L'image est baignée de ce pointillisme à l'exception de la dernière case en inclusion, ce qui en renforce la détermination.

Dans le champ d'interprétation narratif le dessin reste à disposition du texte, n'entrave pas sa lecture car n'offrant pas d'éléments structurels hors du champ du récit. Il est aux ordres du scénariste. Et s'il peut s'avérer parfois trop illustratif car soumis aux exigences du texte, il arrive également qu'à l'inverse le dessinateur n'exploite pas non plus la part qui lui est destinée même lorsque l'espace narratif est développé par une série de dialogues, comme on peut le voir sur l'exemple qui suit.

Nous retrouvons dans cette planche extraite de la même compilation un découpage des plus classiques, celui établi comme exercice scolaire d'application des différents plans. Outre la faiblesse du dessin, l'absence d'éléments de décor et la pauvreté dans l'expression des onomatopées, on notera la mise en scène très épurée des quelques dialogues. Le seul intérêt de cette planche est la représentation hors champ d'Hendrix présenté sur une interpellation nommant un autre personnage. Cette présentation placée en fenêtre à rebours du texte offre un rebond intéressant souligné par le renversement du musicien dans la case suivante. Ce jeu de doubler une information dans une case pour amplifier l'effet à venir est très intéressant malgré les extrêmes faiblesses présentées dans cette planche<sup>71</sup>. On le voit, le répertoire d'expression

---

<sup>71</sup> Sur ce point, je me permet de m'insurger sur la qualité de certaines productions éditées, ce qui n'enrichit nullement ni l'objet ni la profession en général. Et dans ce sens on peut sciemment s'interroger sur le rôle et la mission de l'éditeur. A ce titre je cite Thierry Groensteen : « Comment se fait-il que les éditeurs eux-mêmes paraissent dépourvus de critères d'évaluation capable de faire la différence, et confient des séries à des tâcherons qu'il eût fallu décourager d'emblée ? ». Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, 2006.

ici est très pauvre et sa mise en scène peu expressive, le plan général de la dernière case en est à ce titre extrêmement confondant par la dynamique de groupe ainsi suggérée<sup>72</sup> !...



Elodie Bourgeois, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.196

Ce manque de traitement et d'expressivité par contre n'entrave pas le déroulement de la narration. Un trop grand stationnement du regard occasionné par la richesse plastique et parfois excessive de l'image peut au contraire ralentir et freiner la qualité d'un récit.

<sup>72</sup> Si je présente ce type de travail ici, ce n'est pas dans la perspective de montrer ce qu'il ne faut pas faire ou lire, les éléments d'analyse sont là pour ouvrir au contraire le regard aux champs d'interprétation offerts par le médium. Je cherche par cette étude à structurer et classifier ces méthodes de représentation de la musique rock en bande dessinée, par l'exemple sur Jimi Hendrix, d'où parfois certaines pauvretés d'exécution. Le personnage de Jimi Hendrix, de par sa singularité, offre un panel extrêmement riche dans les possibilités de retranscription. Sa musique réunissant à la fois blues, jazz, rock, funk et expérimentations sonores, ouvre là une capacité de représentation infinie. Et on le verra, si peu de réponses intéressantes sont apportées par le champ d'interprétation narratif c'est que peut être d'autres champs conviendraient mieux à la représentation de ce type de musicien. Le champ d'interprétation narratif s'accommode plus du ressort du récit et non de l'éclat, un musicien moins explosif trouverait davantage lieu à pouvoir y être représenté.

Donc ce qui graphiquement peut relever d'une faiblesse peut se considérer à l'inverse comme une force concernant la fluidité du récit. Quelques ponctuations de dessin bien organisées dans l'espace de la page et servant à dessiner le texte suffisent à créer ce qui relève tout simplement du code élémentaire de la bande dessinée. Le dessin peut être naïf, gauche ou minimaliste, l'intérêt premier en bande dessinée est, ne l'oublions pas, la qualité d'organisation du rapport texte image dans son processus de langage à instruire le regard.

La part accordée aux dialogues est, je le disais plus avant, un ressort essentiel dans la lecture du temps de l'action. Elle implique le lecteur dans son immédiateté et sa proximité. Autant le texte inscrit en cartouche renvoie le lecteur à une réflexion intérieure, donc en retrait et détachement vis-à-vis de l'action, autant celui placé en bulle le rapproche dans l'espace audible suggéré par la mise en parole du phylactère. Mais ce processus de l'implication du lecteur dans le rapprochement peut également se faire par le silence issu de l'absence de dialogue, par le simple fait du dessin. Le scénario peut développer le relationnel entre protagonistes mais s'affranchir de tout texte, laissant par contre au dessinateur le soin de mettre en scène cette part de l'action.

Abordant le rock par son expression sans instrument, l'album *Love is in the Air Guitare* est intéressant vis à vis de Jimi Hendrix<sup>73</sup>. Modèle absolu du jeune héros, le guitariste lui apparaîtra et le conseillera dans sa quête initiatique de champion d'air guitare. La planche extraite de l'ouvrage met en scène trois des personnages principaux de l'histoire. Construite sur le schéma classique des trois bandes séquencées elles mêmes en cases mais sans cadre inscrit, elle établit un relationnel entre les protagonistes sans aucun texte produit. Un fait très intéressant d'ailleurs car le thème de l'album est la simulation du jeu de guitare, son expression et sa performance. La guitare est suggérée à partir du son. Dans la même mesure l'album recèle énormément de planches et scènes sans dialogues, la narration étant suggérée à partir du dessin. Cette subtilité du récit est renforcée par la nature de la jeune fille qui devient héroïne au fil du récit, elle est muette, ce qui amènera le personnage principal à s'accomplir à la fois comme champion de l'air guitare et héros du romantisme sans paroles. L'album tend ainsi par cette initiatique à créer une correspondance dans le jeu de la suggestion. Ici la relation entre les personnages s'établit à partir du regard. Les yeux dans l'extension de la pose

---

<sup>73</sup> Romain Ronzeau / Yann Le Quellec, *Love is The Air Guitare*, Ed. Delcourt, 2011

et de l'expression du visage laissent supposer la teneur de la pensée, suppléant le texte en réflexion de chacun ou de leurs échanges verbaux.



Le Quellec et Ronzeau, Love is in the Air guitare, p.11

La seule référence au dialogue clairement définie est celle de l'interrogation sans texte de l'égérie dérangée par le héros, qui vient interrompre la dynamique créée entre la jeune fille et la musique représentée par le musicien pour reprendre à son compte la performance.

Le champ d'interprétation dans la retranscription de la musique est ici narratif. Même si le personnage principal n'a pas réellement de guitare, la suggestion de sa gestuelle en suppose l'existence. Le musicien ainsi défini reste graphiquement équilibré dans son anatomie, son expressivité seulement composée par des notes de musique et des éléments graphiques dynamiques. Sa part identifiable reste dans le giron d'une narration non expansive, c'est-à-dire n'invitant pas le lecteur à sortir du cadre de la représentation pour élaborer sa propre

définition mentale de l'évènement. Le processus de lecture s'établit à partir du dessin dans la conformité de la narration régissant les personnages entre eux. Nous pouvons néanmoins relever une amorce d'interprétation expressive dans la représentation du musicien en dernière case, par la répétition dessiné des avant bras, suggestion du mouvement propre aux caractéristiques plastiques développées par Balla<sup>74</sup>. Cette transgression anatomique dans la représentation du musicien est une des composantes de cet autre champ d'interprétation que nous étudierons plus avant.

### 2.2.3 Le décor en question

Dans la mesure où le dessin sert la narration en complément du texte, il est important qu'il se singularise par son apport, en présentant par exemples des descriptions de scène, des éléments de décor et d'environnement, que le texte en cartouches ne pourrait développer pour éviter d'alourdir la mise en page. Le dessin dit ce que le texte ne peut dire, comme décrire par le détail un personnage dans sa tenue, son univers, placer des éléments récurrents en rappel, suggérer par l'indice un quelconque élément déclencheur... Dans le champ d'interprétation narratif, la part du dessin est essentielle concernant cette mise en image.

Dans l'exemple présenté tout est dit par le dessin. Le lecteur est dans l'actualité du récit. Il se réveille en case une par le réveil, il est aux côtés du héros dans la même configuration de la personne qui s'éveille. Puis il se place en observateur pour le plan d'ensemble, ce qui permet de visualiser la chambre du héros et définir dans sa globalité les éléments qui l'animent.

Ensuite le lecteur est à la place simultanément des deux personnages représentés ici, le héros allongé et l'idole affichée. Ce jeu de plans permet de visiter par l'image à la fois l'univers du héros et son intimité par le vestimentaire, donc saisir sa personnalité. On peut présumer de la teneur des précisions scénaristiques afin de mettre en page cette scène. La qualité documentaire dans la précision des éléments connotatifs est également appliquée par la suggestion des deux visuels d'Hendrix accrochés au mur, affiches existantes toutes deux, et de celui au plafond, par la tenue de scène, célèbre veste militaire à brandebourg qu'Hendrix portait à ses débuts.

---

<sup>74</sup> Giacomo Balla, artiste futuriste (1871-1958), un des premiers à représenter la décomposition du mouvement, notamment sur son célèbre tableau « Dynamique d'un chien en laisse », 1912. Cet effet développé sur ce tableau a depuis été assimilé par la bande dessinée et le dessin en général.



Le Quellec et Ronzeau, Love is in the Air guitare, p.16

Concernant le découpage, la construction de l'image reste classique, l'ensemble de l'album l'est ainsi par toutes les déclinaisons possibles des trois bandes horizontales. Ici elles se fondent en deux colonnes verticales pour placer tête bêche les deux personnages et accentuer le vertige dû au point de vue. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le dessinateur pour amplifier cet effet de plongée ne place pas le lecteur à la position même du regard que l'affiche induit mais joue sur son inversion, transformant non pas l'espace représenté mais plaçant à sa guise le regard pour accentuer sa perception.

Sur les deux planches qui suivent, le dessin instruit le lecteur sur l'environnement du musicien et plus particulièrement ici sur son travail en studio. Deux situations quasi semblables, en quatre vignettes, deux approches différentes. Je précise toutefois que dans la compilation d'où sont extraites ces deux planches il y a un seul scénariste pour une multitude de dessinateurs.

On peut penser judicieusement qu'il n'a certainement pas pu suivre le travail de mise en page de chacun et a dû de ce fait cloisonner son texte dans un pré découpage précis afin de garantir le fil de son histoire et sa cohérence. Ce qui n'exempt en aucun cas le rôle de chacun encore moins du dessinateur dont le rôle est justement de prolonger la part qui lui est allouée grâce à son dessin et d'en proposer un schéma de lecture pertinent.



Sarah Williamson, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.149



Thomas Balard, p.164

Dans la planche de Sarah Williamson on remarquera malgré une belle stylisation du trait des erreurs conséquentes dans la description des éléments de décor. La table de mixage présentée en case une ne peut se concevoir avec deux curseurs pour le même réglage. Dans celle de Thomas Balard on remarque que le dessinateur a pris soin de se renseigner sur l'objet afin de le représenter. Peut-être n'est ce là qu'un détail mais pour décrire un univers à l'image d'un musicien d'autant plus exigeant il est préférable de coller au personnage. D'ailleurs sur la première il est représenté en droitier, assis, et tenant sa guitare comme un guitariste classique. Sur la seconde, la représentation est plus en phase avec le musicien, la position plus vivante, le manche de l'instrument sortant même du cadre de la case dans le même procédé que

l'abattement du producteur. Concernant la mise en page, dans la première<sup>75</sup> nous observons un systématisme de la case, le texte est intégré et traduit en dessin dans le même espace, les bulles s'y appliquent également. Dans la seconde, il n'y a pas autant de texte à faire figurer si ce n'est en phylactères, lesquels sont instruits en superposition des cases, mordant sur les gouttières, en rupture d'un cadre qui enferme son sujet.

On le voit, dans cette interprétation l'auteur aime donner du mouvement à ses personnages en soignant les expressions. Il néglige cependant le décor dans la case première en plein cadre, décrivant l'espace du studio comme une salle de répétition délabrée (papier peint déchiré, latte du plafond pendante), un espace décrit autrement plus vaste, confortable et spacieux dans la représentation de Sarah Williamson dont le graphisme exprime la hauteur. Quoiqu'il en soit aucun des deux n'a juste, un studio d'enregistrement évite les grands espaces, en cause la réverbération du son et pour ce fait a les murs tapissés d'éléments absorbant les fréquences sonores (alvéoles, panneaux, double cloisons, tissus épais...).

Dans l'exemple suivant, extrait également de la même compilation, le dessinateur va utiliser la part descriptive de l'environnement au mieux, en développant également des initiatives graphiques orientant son travail vers un champ d'interprétation onirique. Sur cette double page présentée comme telle dans l'album, le dessinateur a la lourde mission de mettre en page et en images des parties importantes de texte très descriptif. Elles sont relatives au festival de Woodstock et au passage explosif d'Hendrix.

L'auteur va répartir les pavés de texte en cartouches, en prenant soin de les placer à bords perdus sur les marges afin d'aérer l'ensemble de la page. Le texte est ainsi assimilé aux gouttières et au blanc des marges. Le dessin libéré de sa contrainte écrite peut alors s'épanouir dans sa case réservée. Le champ narratif est très bien utilisé dans la mesure où l'auteur choisit ses scènes en fonction de l'actualité narrée. Il va privilégier celles offrant un espace très aéré en fond afin de donner de la profondeur aux pages, et les traiter avec un premier plan occupant en général moins de la moitié de la case tout en ouvrant la perspective. La couleur discrète donne une excellente impulsion chromatique, ensemble dégradé du rouge en bas et fin de planche vers l'azur en haut, contrebalançant la charge du texte. Le graphisme maîtrisé et travaillé en rough donne également un très bon dynamisme, accentuant la vivacité des actions en présence.

---

<sup>75</sup> J'utilise bien sûr ici le code de lecture occidental et conventionnel, de droite à gauche et de haut en bas. Will Eisner, *Les Clés de la Bande Dessinée, L'Art séquentiel*, op.cit, p.47-48.



Martyn Tristam, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.204-205

Si les représentations dans leur ensemble restent dans le champ de la narration, on le voit dans la dernière case de la première planche, celle concernant Hendrix interprétant l'hymne américain s'inscrit selon un champ d'interprétation onirique. En effet, la réalité de la scène dans le récit ne correspond évidemment pas à cette représentation, le festival ne s'est pas fait bombardé et n'a pas non plus pris feu, du moins dans la réalité. Mais le morceau du musicien était à ce point évocateur et impressionnant dans sa portée suggestive que le dessinateur dans sa retranscription va utiliser les codes graphiques pour en exprimer la teneur. Cette part onirique est également évoquée sur la vignette précédente par les volutes psychédéliques baignant le personnage et sensées exprimer la mise en inspiration.

### 2.2.4 Vers d'autres champs

Cette tentative de classification au travers de l'analyse des usages dans la retranscription n'impose aucun systématisme ni cloisonnement. On le voit, développer une histoire dans un champ d'interprétation narratif peut ouvrir également à d'autres interprétations dans une

même planche, au gré des représentations, en fonction des éléments à mettre en valeur ou à faire surgir.

Sur la planche suivante on remarque que l'auteur a développé les mêmes caractéristiques présentées au dessus, à savoir l'insertion de volutes psychédélics autour du personnage. Les éléments précisés par le scénario avancent des faits susceptibles à illustrer mais ne demande pas particulièrement de séquences à développer par des échanges de dialogues par exemple. Le champ reste narratif dans la limitation à sa part illustrative. Le dessinateur va tenter d'apporter des éléments extérieurs aux indications scénaristiques par des audaces graphiques afin d'amplifier l'effet produit par la musique d'Hendrix.



Ben Labru, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.96

D'ailleurs l'auteur s'applique à représenter le musicien en pleine action sur scène, et au passage malheureusement en droitier. Les arabesques de couleur sont sensées accorder au musicien un supplément d'expressivité, et élargit le champ narratif à une évocation onirique. Le résultat peut paraître intéressant, abstractions lyriques dans le prolongement du lettrage de l'affiche et unissant dans le concert à la fois les musiciens et le public charmé, mais s'établit en schéma systématique sur les trois bandes et peut rapidement devenir un effet ornemental lassant car masquant un dessin peu à l'aise. L'auteur a néanmoins cherché à sortir du carcan de la simple illustration du texte afin d'ouvrir le champ d'interprétation.

Dans la même mesure, l'auteur du travail qui suit va libérer le champ de sa narration pour offrir une interprétation empruntant à tous les champs. Cette planche est extraite d'un album sorti en 1985 qui présente une version de l'histoire du rock en bande dessinée<sup>76</sup>.

Le style se situe dans le prolongement de l'époque, très coloré et très graphique, le trait de Serge Dutfoy s'y déroule avec énergie en ligne claire, variant interventions animalières à la Tramber et Jano et représentations réalistes ou caricaturales des musiciens. Les mises en page sont extrêmement dynamiques, aux découpages très variés dans leurs structures, présentées souvent en méta-cases, se déclinant ensuite en multitude de vignettes. Sur une base de découpage établie en trois bandes dont une centrale et majeure, Serge Dutfoy va disposer ses vignettes en rythme irrégulier, rompant l'alignement, les superposant, et laissant surgir des éléments pour ouvrir l'espace de lecture à une vision spatio-topique organisée autour de la figure d'Hendrix. Ces éléments sont éclats et têtes de guitare, dans le prolongement d'une percée sonore.

Malgré cette organisation très dynamique l'auteur reste dans un champ d'interprétation narratif classique, plaçant ses vignettes en illustration des cartouches. Il va néanmoins y répondre en dessin par des astuces graphiques très imagées, jouant sur la connotation formelle et onirique de la guitare d'une part, se transformant en tête de mort, et d'autre part en présentant en haut de la planche les membres du groupe Cream comme intégrés à un circuit chimique complexe, fantaisie graphique sur l'extrapolation du nom. Ce dernier effet relève directement d'une interprétation onirique, car sortant du champ usuel de la représentation pour en sublimer l'approche dans une version surréaliste et ironique.

---

<sup>76</sup> *Histoire du Rock en BD*, Serge Dutfoy / Dominique Farran / Michael Sadler, Ed. Francis Van de Velde - Hachette 1985

Le personnage d'Hendrix est représenté dans un style très appliqué, conforme à un traité réaliste, laissant néanmoins apparaître des éléments imaginaires en décalage de la représentation, clins d'œil anecdotiques dans le prolongement du ton espiègle de l'auteur.



Serge Dutfoy, Mickael Sadler, *Histoire du rock en bande dessinée*, p.66

Si son dessin reste fidèle à la forme originale du modèle et s'abstient de toute transformation et exagération concernant l'expressivité du musicien, il en va autrement dans l'organisation de ses vignettes. L'auteur va développer et amplifier les capacités expressives du musicien par un savant placement de vignettes autour de la guitare, une utilisation rhétorique<sup>77</sup> de la case qui accentue le mouvement du personnage de par sa position, car prolongeant son geste en séquences. Les cases se distinguent dans l'organisation de la planche comme élément de

<sup>77</sup> Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, op. cit. p.62

narration, elles ne cadrent pas simplement le dessin, elles servent au récit par la définition même de leur cadre, formant ainsi un découpage tendant vers un champ d'interprétation expressif.

### **2.3 Champ d'interprétation onirique**

Le champ d'interprétation narratif sert le récit, ou du moins s'applique à le suivre dans l'ordonnance descriptive et l'organisation séquentielle du récit. Celui déterminé par l'onirique va poursuivre ce fil mais en ouvrant un nouvel espace de lecture par l'image. Si la teneur du texte peut rester dans la coordination d'un champ narratif, la part allouée au dessin, dans les circonstances d'une approche onirique, accorde davantage de liberté d'interprétation. Le dessinateur y puise l'inspiration pour en modifier la représentation, offrant ainsi une plus grande diversité dans l'appréhension du récit. Le lecteur n'est plus guidé uniquement par l'évocation instruite dans le rapport texte image mais invité à son évocation imaginaire.

Dans le cadre d'une retranscription de la musique, ce champ est celui appliqué à la définition sensible de l'univers dégagé par le musicien ou son public, à sa mise en ambiance. Graphiquement elle s'effectue par une interprétation plus personnelle, d'où cette notion d'onirisme, intervenant essentiellement dans la redéfinition du cadre et de l'environnement où évolue le musicien et parfois dans la redéfinition du musicien lui-même, lui accordant d'autres caractéristiques d'existence. Cette approche en intégrant le mode réaliste et identifiable de la narration sait s'en échapper pour élaborer des schémas plus intuitifs et illustrés. Elle invite à une lecture davantage imaginative, parfois en adéquation avec le ton et l'esprit de la musique évoquée où s'échappant totalement de ce cadre musical.

#### **2.3.1 Au service de l'image**

Si j'utilise cette terminologie en titre de cette partie, ce n'est pas pour affirmer la prédominance de l'image dessinée dans le champ d'interprétation onirique. Je souligne plutôt par ce fait le basculement qui s'opère à partir du champ narratif dans la définition descriptive qu'il suscite vers une notion beaucoup plus évasive dans la représentation par l'image. Le texte dans son déroulement va autant instruire l'image qu'il ne s'instruit lui-même, s'offrant comme matière à interprétation tant littérale que subjective voire fantaisiste. Le cadre de la simple application illustrée pour nourrir l'évocation suggérée par le texte explose ici et s'offre à l'auteur comme un espace fertile pour toutes les audaces graphiques.

L'exemple qui suit est une parfaite illustration d'introduction à mon propos. Il concerne une adaptation réalisée par Robert Crumb sur Jimi Hendrix<sup>78</sup>. Il y donne une version très enjouée et parodique d'un des premiers succès du musicien, *Purple Haze*, une chanson qui fait directement référence aux drogues et au LSD en particulier. La construction de la planche est très classique, établie en gaufrier de six cases, toutes instruites par un élément de texte relatif aux paroles de la chanson. Crumb développe ensuite dans chaque vignette une mise en scène du personnage Hendrix dans une version illustrée par les effets supposés de la drogue et ses conséquences dans la perception de l'espace et du corps.



Robert Crumb, *Mister Nostalgia*, p.34-35

L'auteur s'amuse à en partager l'impression en déformant à la fois les personnages et les décors, rompant l'espace perspectif par des visions souples perdant toute stabilité. La dernière case les envoie directement immenses et flottants hors du cadre terrestre. Les personnages sont malmenés tant par le corps que par l'expression des visages, surtout Jimi Hendrix aux yeux constamment exorbités. Le graphisme de Crumb très généreux fait merveille dans cette

<sup>78</sup> *Mister Nostalgia*, Robert Crumb, Ed. Cornelius 2000 (*The Old Songs are The Best Songs, Purple Haze, Weirdo 5*, printemps 1982)

version survitaminée en référence à la période psychédélique. Ici la narration est au service de l'image, les paroles et le thème de la chanson comme prétextes à ce développement onirique et humoristique. Ce travail avait plus volonté à se moquer de cette période que d'en donner une image flatteuse, d'où le ton résolument parodique des situations<sup>79</sup>.

L'auteur peut se donner totale liberté dans la représentation des personnages, des décors, des ambiances. Par le champ narratif il n'est plus obligation de coller à la réalité ou d'essayer d'y coller, la volonté affichée de l'auteur est d'au contraire de s'en extraire.



Tomy Redolfi, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.136

<sup>79</sup> Crumb détestait le son fort de l'amplification d'alors, donc le rock qu'on lui demandait d'illustrer, lui préférant les mélodies traditionnelles acoustiques du delta blues et du jazz Nouvelle-Orléans. Un paradoxe de taille quand on sait l'importance qui lui était accordée en tant que représentant de la culture underground.

La planche présentée ci-dessus se situe dans le prolongement de la compilation *Jimi Hendrix en bandes dessinées* déjà commentée plus avant. Je précise cela car l'adaptation que Tomy Redolfi présente ici tranche littéralement avec la majorité des propositions inscrites dans l'album. Les scènes s'accordent sur une construction classique en trois bandes, variant cependant les plans, comme en ouverture en case une, par une audacieuse contre plongée en perspective à trois points de fuite. La représentation des personnages qui suit les définit comme des éléments graphiques déformables à souhait.

On ressent la volonté de l'auteur de sortir du fait de la simple illustration pour accentuer par l'effet graphique les tensions que la situation impose. Ainsi en préambule, on voit la voiture des producteurs accompagnée par la fumée baignée du sigle du dollar, une référence à l'argent et au gain reprise ensuite en fond des deux producteurs. Le personnage d'Hendrix est lui représenté en véritable vache à lait, les pis pompés littéralement par une portée de petits cochons. Cette dernière case est très riche en symboles. Le cochon était régulièrement employé par la contre culture américaine des années 60 pour stigmatiser le système capitaliste, elle l'est également ici par le symbole de la tirelire, ce fait est accentué dans l'image par les bulles produites par la portée. En fond de décor, on devine les silhouettes de multiples machines à sous, dont on retrouve le détail par les chiffres déroulant derrière le visage du producteur dans la case précédente. Hendrix de par sa position devient une divinité dans le paradis de la machine à sous, une situation mise en scène dans une notion de permanence par l'apport du facteur temps, caractérisé par la dualité soleil et lune sur le même plan. L'aspect abusé du personnage est accentué par la présence d'un pinson à gauche sifflant, une expression innocente signalée dans une bulle dans le même espace que celle de l'explication du personnage et de l'appétit exprimé des tirelires, noyant ainsi chaque propos.

L'espace dans sa représentation dépasse l'entendement d'un schéma narratif simple par des références symboliques et oniriques qui impliquent malgré tout matière à déchiffrement et réflexion. Le champ d'interprétation onirique possède cette richesse d'application par un fort pouvoir de suggestion et d'évocation. Il tend à développer à ce titre un double langage, non pas redondant mais prolongé, un langage dans le langage, l'image comme un espace ouvrant à son tour à un autre intelligible, un espace ouvrant en grand les possibilités d'interprétation de l'univers du musicien.

### 2.3.2 L'univers traduit

Jimi Hendrix possédait un langage sonore extrêmement riche, qu'il développait à souhait par ses facultés exceptionnelles d'instrumentiste. Grand amateur de science fiction, il insérait dans ses chansons des références au cosmos, aux extra-terrestres<sup>80</sup>, aux univers fantastiques, aux mondes de « l'ailleurs », tant intersidéraux que subaquatiques<sup>81</sup>.

A ce titre, les adaptations en image que Moebius a fait de l'univers hendrixien se présente davantage comme une rencontre entre deux artistes hors du commun et inspirés par le monde fantastique que simplement comme celle d'un auteur et d'un musicien. Nous avons abordé plus avant dans le premier chapitre la pochette que Moebius réalisa pour les éditions Barclay en 1975. Il s'inspira alors d'un cliché photographique de Jean-Noël Coghe. Depuis cette époque, la législation sur les droits d'auteur et d'exploitation s'étant renforcée, une procédure amena les deux parties à une entente. Moebius, désolé de la méprise, réalisa de concert en 1999 avec le photographe un album hommage à la mémoire d'Hendrix et de la rencontre générée autour du musicien<sup>82</sup>. De cet album sont tirées neuf illustrations exceptionnelles<sup>83</sup>.

Moebius au travers de cette série d'illustrations va confronter sa propre symbolique à celle liée à l'univers du musicien<sup>84</sup>. Dans l'image ci-dessous, première de la série on observe un personnage juché sur un promontoire rocheux, lui permettant de contempler le visage sculpté dans la montagne. Dans le même temps un personnage en minuscule s'avance dans la plaine désertique, c'est un musicien à chapeau. Plusieurs éléments symboliques s'imposent. L'importance d'abord accordée à l'image d'Hendrix, établie ici à l'égal des sculptures édifiées sur le mont Rushmore dans les Blackhills (ancienne montagne sacrée des amérindiens), sculpture monumentale comme divinité païenne d'un palais antique. Ensuite l'observateur, le guetteur, exactement le même que dans la dernière planche d'*Arzach*<sup>85</sup>, ici

---

<sup>80</sup> La chanson *Third Stone From the Sun* fait référence à des extra-terrestres découvrant la terre et identifiant une forme d'intelligence supérieure chez les poules. Jimi Hendrix, *Are You Experienced*, op. cit. 1967

<sup>81</sup> La chanson *1983... (A Merman I Should Turn to Be)* de l'album *Electric Ladyland* fait référence à une vie possible sous l'eau. Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*, MCA Records USA, 1968.

<sup>82</sup> *Jimi Hendrix, Emotions Electriques*, Moebius / Jean-Noël Coghe, Bordeaux, Ed. Le Castor Astral, 1999.

<sup>83</sup> Les illustrations ont toutes été réalisées en 1998, soit juste avant *40 Days dans le Desert B* dessiné en 1999, mais dans l'édition *Emotions Electriques* en page 6 figure une illustration tirée de cet album.

<sup>84</sup> Je me permets de sortir du champ d'application lié à la bande dessinée pure par l'étude de ces illustrations pour deux raisons. L'une car elles ont été réalisées par Moebius, maître incontesté du médium donc source incontournable à l'étude, d'autre part malgré leur positionnement individualisé dans le format d'édition, je les considère comme sérielles au même titre que l'album *40 Days dans le Desert B* qu'il réalisa l'année suivante (*Moebius, 40 Days dans le Desert B*, Moebius, Paris, Ed. Stardom, 1999), où la narration s'effectue page après page et non découpée en planches.

<sup>85</sup> Moebius, *Arzach*, Paris, éditions Les Humanoïdes Associés, 1976.

non armé et portant un sac à dos, c'est le pèlerin, celui qui cherche dans le prolongement de l'esprit de Moebius face à la figure d'Hendrix. Il est prosterné, son bâton à ses côtés.



Moebius, *Jimi Hendrix, Emotions Electriques*, p.16-17

Face au mausolée, l'esprit du guitariste est réveillé et se met en marche à l'image du musicien errant. Le guetteur provient d'un espace chaud, orangé, rose et bariolé, résolument humain, et se projette par le regard dans la dimension bleutée en profondeur, dans l'espace intériorisé du cadre car non instruit par la perspective de l'horizon. Une plongée dans le monde hendrixien s'amorce, dans le palais de son univers ou ce qu'il en subsiste. L'auteur part à la découverte d'un monde fantastique par le chemin de l'arche et des pierres en suspension. Une rencontre va s'établir au point de ralliement du marcheur, du guetteur et du monde hendrixien, les yeux de pierre entrouverts en accueille déjà ce fait en renvoyant les reflets de couleur du guetteur<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Pour comprendre la lecture symbolique de l'image, il faut comprendre également le fonctionnement de Moebius dans sa projection dessinée. Ses représentations sont les extrapolations directes de son esprit, sa pensée trouvera son pendant vis-à-vis d'un personnage récurrent, ses pulsions et ses doutes également. Arzach juché sur son étrange animal en est la personnification. Monstre de travail, une absence de créativité de la part de l'auteur verra aussitôt sa représentation dessinée pour sa réactivation, et donnera ainsi par répercussion son réamorçage.

Moebius cherche à traduire par une formule imagée sa rencontre avec le musicien, ou du moins la pénétration émotionnelle qu'il active en lui vis-à-vis du musicien. Ce n'est plus le guitariste ou le show man qui l'inspire, c'est l'univers entier du personnage décrit ici comme un espace fantastique, un monde extra-terrestre à découvrir, qu'il arpente au travers de ses doubles personnifiés et des ses métaphores organiques. Le champ qu'il développe devient un monde autre que celui d'Hendrix, c'est celui du ressenti de Moebius, une structure mentale édifiée en monde. La narration qui en découle est uniquement d'ordre plastique car se lit dans le champ symbolique de la composition. La séquentialité dans la lecture de l'image s'opère au fil des indications formelles, des lignes de force et dynamiques suggérées, comme un jeu de piste, une carte au trésor, dont l'aboutissement est l'imprégnation de l'image et sa compréhension.

Dans l'illustration suivante, la figure d'Hendrix est réactivée. La tête s'anime loin des enveloppes de pierre qui gisent derrière, en référence à l'illustration précédente dans l'album. L'esprit est libéré dont l'influence vibratoire représenté en un astre énergétique dynamise la créature hendrixienne. Elle est de la même matière et se projette dans le prolongement de cette aura, sorte d'ectoplasme composé d'une tête munie de tentacules. Un lien énergétique est établi avec le musicien présent, faisant fondre et transformant sa guitare, l'individu en chancelle ne pouvant supporter la charge. A la différence de sa précédente placée sous le signe de la découverte, cette image est placée sous le signe de l'énergie et de l'élan.

L'auteur est déjà sur le chemin balisé de sa connaissance, tandis que le groupe des personnages symbolisant l'ignorance et la prétention poursuivent leurs quêtes aveugles et désordonnées. L'amulette bricolée sommairement par l'auteur, servant à déchiffrer, symbolisant sa première approche, est posée sur le rebord du chemin à gauche de l'image, abandonnée car remplacée par celle offerte dans le sens de la lecture et des repères du chemin par l'extension organique<sup>87</sup>. L'auteur est guidé et éclairé dans sa quête, la lumière vient de la droite, et ici il se retourne. Déjà des éléments de connaissance s'envolent de l'espace ainsi ouvert, accompagnés par le véhicule oiseau d'Arzach, cet espace offert est représenté par le globe pelé et éclairé de l'intérieur, coque de l'esprit libéré, indiqué par l'encadrement de quatre des bras de la gorgone hendrixienne. La pensée de l'auteur s'organise dans cette

---

<sup>87</sup> On retrouvera la représentation de l'objet d'écriture en tant qu'instrument à déchiffrer et à créer tout au long de son album *40 Days dans le Desert B (Moebius, 40 Days dans le Desert B, Moebius, Paris, Ed. Stardom, 1999)*. On y retrouve également les mêmes personnages cherchant en vain à pénétrer des sculptures de pierre, symbole de sources de connaissance.

avancée. Ce fait est concrétisé par la matérialisation du cube intégrant le globe, celui rayonnant en haut de l'image.



Moebius, *Jimi Hendrix, Emotions Electriques*, p.26-27

On le comprend, nous sommes ici dans un espace irréel et onirique, faisant davantage référence à des représentations artistiques proche des surréalistes comme Dali ou Max Ernst qu'à celles relatives à la bande dessinée en général. La lecture dans sa chronologie part du fond de l'image car se révèle en se rapprochant. L'interprétation que fait Moebius d'Hendrix en tant qu'inspirateur devient un moment privilégié graphique et silencieux, une plongée dans un monde à part n'appartenant qu'à cette relation intime ainsi créée.

L'ensemble des illustrations de cet ouvrage est du même corps, de la même dimension symbolique, les éléments évoluant dans cet espace, se métamorphosant au fur et à mesure, suivant les orientations en suggestion de chansons particulières. L'image suivante fait référence à la chanson *1983... (A Merman I Should Turn to Be)*, de l'album *Electric Ladyland*, ouvrant à un espace fantastique. Dans l'album contenant cette chanson, l'une des

plus longues enregistrées par Jimi Hendrix, celle qui suit se nomme *Moon, Turn the Tides....Gently Gently Away* et s'annonce comme la suite logique de la première par la non interruption de l'espace musical et par la teneur des paroles qui s'inscrivent dans le même prolongement.

Ainsi au travers de cet univers en deux volets on découvre les références à la ville mythique Atlantis, à Neptune, et à une vie possible hors de notre monde et son actualité guerrière. Hendrix développe au travers de sa création son désir d'un monde idéal, meilleur, harmonieux et éternel. La teneur des paroles en dévoile l'attente et en souligne les traits, dont voici un extrait :

« So down and down and down and down  
And down and down we go  
Hurry my darling we mustn't be late  
For the show  
Neptune champion games to an aqua  
World is so very dear  
Right this way smiles a mermaid  
I can hear and man is full of cheer.<sup>88</sup> »



Moebius, *Jimi Hendrix, Emotions Electriques*, p.86-87

<sup>88</sup> Extrait du texte de la chanson citée. Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*, op. cit. 1968.

L'univers suggéré au travers de ce morceau passe par des rythmes jazz et blues, de superbes plages mélodiques se superposant et d'étonnantes expérimentations sonores jouant sur des inversions de bandes dans le mixage, de réverbérations et d'ajouts d'instruments propres à créer un univers aux évocations fantastiques.

Moebius au travers de son illustration rend hommage à ce monde, cet idéal, ce désir utopique. Représenté en divinité puissante et sombre, comme maître des rêves, émergeant d'une surface émeraude s'étendant à l'infini où d'étranges cétacés laissent entrevoir leur présence, Hendrix tient entre ses mains une sirène qui s'abandonne à son étreinte, et qui ne peut que retourner à son élément originel par le graphisme et la position qui lui sont accordées. Au loin des îles rappelant étrangement L'île des Morts du peintre symboliste Arnold Böcklin, encadrent la scène, îles d'un monde perdu, inaccessible ou ultime. L'esprit du personnage est étendu en des lignes dynamiques sombres et symétriques, décalées du centre de l'image car ne pouvant interrompre l'aube qui se révèle. L'expression est grave comme conscient de l'inéluctabilité de l'instant, l'incompatibilité de deux mondes, de deux êtres. Le corps de la robe d'Hendrix est encore habité des vibrations de la rencontre, vibrations chromatiques que l'on retrouve sur le dos du cétacé au premier plan, qui encadre et protège la scène, et semble attendre comme ses congénères la fin de l'entrevue. Au loin dans le ciel, l'esprit de l'auteur symbolisé par l'oiseau dirigé, amorce un demi tour et se prépare à un retour, cette illustration est l'avant dernière de la série.

Par cette série d'illustrations Moebius apporte à l'univers déjà développé en images autour de Jimi Hendrix une nouvelle approche purement onirique et exceptionnellement riche. Sans chercher à concevoir le musicien par le reflet qu'il projette en tant que rock star ou guitariste de génie, il va consacrer son travail à pénétrer le cœur de cette inspiration. Celle qui le conduit à s'imprégner de l'univers musical d'Hendrix, celle ensuite suscitée par les images qui se révèlent de cette émulation, celle enfin générée et accomplie par la rencontre et la symbiose de ces deux univers créatifs. Un monde à part en surgit, un monde autonome, fantastique et unique comme savait si bien créer Moebius.

### 2.3.3 Porteur de récit

Autant le musicien est source d'inspiration par le personnage, son environnement et son implication dans son époque, que son univers développé par sa musique l'est pour en

prolonger par l'image le ressenti. Une chanson, on l'a vu, peut être vecteur d'une créativité particulière, parodique comme avec Crumb, fantastique avec Moebius, elle peut également être la matière et le creuset d'une histoire, comme point de départ d'une aventure. Le musicien n'est plus le sujet à part entière pour ce qu'il est réellement, mais pour ce qu'il représente, en étant intégré à une fiction le mettant en scène. Cette formule onirique par le récit peut également instruire sur l'univers du musicien dans la mesure où l'auteur nous fait partager une inspiration très spécifique, où le musicien n'est plus le but à représenter mais simplement l'inspirateur, l'initiateur. Et si la forme du récit s'apparente parfois dans sa construction à un champ d'interprétation narratif, le fond par ses possibilités d'exploitation et d'imagination le fait résonner comme un champ purement onirique.

Dans le cas de Jimi Hendrix, l'album *Love is in the air guitare* évoqué dans le chapitre précédent est intéressant à ce titre. Jimi Hendrix est mis en scène en tant qu'exemple, le guitariste référent, celui par lequel le héros réussira à s'accomplir, le personnage principal étant un jeune mal dans sa peau et amoureux transi. On suit Hendrix comme formateur et inspirateur du novice tout au long du récit, seul l'apprenti héros peut le rencontrer et converser avec lui. Hendrix par sa représentation ne s'exprime d'ailleurs qu'au travers des paroles de ses chansons. Le musicien est abordé dans cet album par une approche onirique dans le scénario mais de façon mineure, car s'animant dans la fiction en retrait. Le récit se développe dans un mode d'interprétation essentiellement narratif en cohérence avec ses propres éléments de récit. Le thème de l'album est l'initiation d'un jeune garçon à l'amour par son apprentissage à s'exprimer et à choisir son destin, Hendrix s'il y figure comme influent n'est en cause que comme figurant et n'est nullement au centre du récit malgré sa présence. Je tiens à souligner ces caractéristiques ici car l'album malgré la référence à l'esprit de Jimi Hendrix, donc pouvant s'apparenter à un champ onirique vis-à-vis du musicien, est conçu selon un champ d'interprétation purement narratif dans sa traduction plastique globale, avec toutefois quelques singulières envolées expressives dans certaines mises en page que nous étudierons après.

On l'a vu, Moebius à partir d'une chanson a su créer une image, un tableau, une composition chargée de sens en illustration d'un espace suggéré par la musique. Un auteur taïwanais, Yi Pin Zhuo surnommé Iron, a développé récemment une histoire à partir du même morceau, *1983...(A Merman I Should Turn to Be)*, couplé à *Moon, Turn the Tides....Gently Gently Away*, et en a réalisé un album. Cet ouvrage de 35 planches nommé *Adolescence* donne une

version imagée de la chanson en intégrant à la fois l'univers subaquatique des sirènes et celui destructeur des humains, conformément aux éléments évoqués par Hendrix<sup>89</sup>.

“Oh say, can you see it's really such a mess  
Every inch of Earth is a fighting nest  
Giant pencil and lipstick tube shaped things,  
Continue to rain and cause screaming pain  
And the arctic stains from silver blue to bloody red  
As our feet find the sand<sup>90</sup>”

Le texte aborde le thème de la guerre, du chaos, des missiles et du sang.

Iron dans son ouvrage décrit également un monde du XXI<sup>ème</sup> siècle perdu dans une crise globale. Il développe l'idée d'une société cruelle, oeuvrant à des recherches technologiques sur le génome humain, afin d'accéder à une évolution supérieure capable de vivre sous l'eau. Un peuple de cette nature existe déjà, descendants de l'Atlantide. Trois personnages amorcent le récit. Ils sont sur une plage et font l'amour, parmi eux est représenté Jimi Hendrix. La rencontre de ces trois mondes, celui idéal, celui mondialisé et celui individuel, portera le récit vers une fin inexorable. L'empreinte du graphisme fixe l'ensemble sur un style de type manga, découpant les planches dans cette dynamique pour un dessin au trait très nerveux rehaussé de valeurs de gris informatiques. Par l'approche plastique l'auteur définit déjà sa confrontation entre tradition et technologie.

Il n'y a aucune référence au Jimi Hendrix musicien dans le récit. On retrouve son nom par le biais de la représentation du personnage prénommé ainsi. Au dos de l'album souple est indiqué *The sea Jimi merman ghost and his family*, apportant un élément d'identification et d'attribution au titre de la chanson. En couverture seulement le visage de Jimi Hendrix est représenté, pourvu d'un corps hybride, mi-humain mi-poisson au milieu de personnages aux anatomies semblables. On ressent l'attrait développé autour du personnage Hendrix, le soin apporté à sa représentation, sa ressemblance. L'histoire de l'album tourne autour de lui, déroule un extrait d'histoire, mais d'une histoire fictive, irréelle, forgée à partir d'une idée, de l'idéal imagé qui a permis d'une part au musicien de créer un morceau rare et précieux dans son répertoire à l'image de sa sensibilité fertile, et d'autre part d'en susciter l'engouement pour en développer un récit. Sur cette planche on peut remarquer le travail graphique effectué pour représenter Hendrix, bénéficiant d'un traité plus appliqué que les autres personnages.

---

<sup>89</sup> Iron, *Adolescence*, Ed. Future Ink Studio, 2012

<sup>90</sup> Extrait du texte de la chanson citée. Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*, op. cit. 1968.



Iron, *Adolescence*, p.28

L'album se lit à la fois comme un hommage à l'artiste, à son inspiration rayonnante, et à l'idéalisme. Malgré la noirceur du ton développé, l'espoir émerge constamment. Le titre *Adolescence* y trouve certainement son compte, territoire de l'âge à la fois éternel dans le ressenti et éphémère par le temps où l'idéal semble une réalité accessible.

La particularité développée ici sur l'adaptation de Jimi Hendrix en bande dessinée rejoint le registre étudié plus avant, car créant un espace narratif totalement fictif dans le prolongement de son univers. Le champ d'interprétation onirique ainsi développé se situe en marge même du jeu d'interprétation d'une adaptation classique car proprement autonome par le fait de l'éloignement référentiel. Tout comme Moebius, Iron nous fait pénétrer dans l'espace subjectif de son inspiration, au cœur même de celle d'Hendrix comme source, mais son identification reste malgré tout très discrète ou élitiste, suivant le point de vue où l'on se

place. L'objet exploite une ressemblance, un prénom, des données liées à un univers instruit par les paroles d'une chanson, des éléments suffisamment confondants, mais traité par un graphisme post moderne très éloigné de l'univers psychédélique du musicien et l'inscrivant dans un processus d'intrigue qui le noie plus qu'il ne l'approche de son idéal, qu'elle qu'en soit l'issue. Le traité est brut, le propos austère et implacable. L'hommage est réel mais le rendu en noir et blanc y trouve difficilement sa place. Reste cependant une belle audace d'adaptation dans le prolongement des possibilités à traduire à partir de l'univers d'un musicien.

Dans le prolongement de cet hommage peu commun, un travail a été également réalisé à partir de Jimi Hendrix. Inscrit dans un champ onirique car développant une fiction au-delà de la réalité du personnage, l'auteur par sa réalisation a même été jusqu'à dépasser le stade de la ressemblance, celui du référent à l'instrument ou de l'environnement et de l'époque, ne gardant que celui relatif au nom. François Ayroles est un familier du champ onirique. Son travail subtil par son approche narrative à la bande dessinée n'a de cesse à s'épancher vers l'absurde avec malice. Membre permanent de l'Oubapo, il décline un esprit très incisif à la fois sensible et moqueur autour de l'humain sur les mythologies des sociétés actuelles. Une compilation sur le rock a été éditée en 2009 sur le thème du « fan de » ou s'y rapportant, Ayroles pencha alors pour Jimi Hendrix<sup>91</sup>.

Son travail s'étale sur cinq planches en noir et blanc, où il joue du contraste fort du clair obscur dans une organisation en damier, c'est-à-dire alternant les vides et les pleins afin d'accorder une dynamique permanente dans la vision spatio-topique de la planche. Son propos est des plus singuliers. Tandis que la plupart au sein de cet album collectif se sont appliqués à illustrer l'anecdotique de leur idole, Ayroles va nous livrer une version totalement onirique de la vie supposée d'Hendrix. Accordant le champ de son récit à une utilisation conventionnelle de la planche, il y développe une intrigue projetant le guitar hero aujourd'hui, 18 septembre 2010 pour les 40 ans de sa femme. Jimi Hendrix est mort exactement 40 ans auparavant. Par ce clin d'œil du récit il réécrit le devenir du musicien en lui accordant une vie maritale et rangée, à la manière de D.H. Lawrence dans son livre *L'homme qui était mort* ou de celui de Nikos Katzantzakis, *La Dernière Tentation*<sup>92</sup>. Au travers de cette symbolique on

---

<sup>91</sup> *Rock Strips*, Ouvrage collectif, Ed. Flammarion, 2009 (tome 2 en 2011)

<sup>92</sup> Livres où le héros en lieu et place de sa mort poursuit son existence dans un schéma autre. Ils inspirèrent tous deux Martin Scorsese pour son film *La Dernière Tentation du Christ* sorti en 1988,

découvre par cette tranche dévoilée d'existence une situation très surréaliste où on le découvre vieillissant et amputé de l'avant bras droit, marié avec une femme née le jour de sa mort, sa femme devenant par cette extension sa nouvelle vie. Ayroles aime appliquer à ses personnages ce schéma narratif de l'handicap, que l'on retrouve notamment dans son album *Enfer Portatif*<sup>93</sup>.



François Ayroles, *La main au feu*, 2009, planches 4 et 5

L'histoire débute par la visite impromptue de deux policiers, tandis que les invités comme Janis Joplin sexagénaire sont accueillis. L'un des deux d'ailleurs se prénomme Marshall, du nom des amplis guitare qu'utilisait régulièrement Jimi Hendrix, ils proviennent du passé, comme le son des amplis du même nom. Ils ont attendus et apportent un paquet précieux, l'avant bras droit qu'Hendrix a perdu lors d'un accident dont on ne connaîtra pas les circonstances. L'anecdote nous permet de visualiser dans l'intérieur de sa maison son nouveau quotidien. Affairé à ses tables de mixage, le personnage prolonge son activité de musicien par la technique. C'est la seule référence faite à la musique avec le visuel affiché au mur représentant Hendrix et Miles Davis, en référence à ce duo qui aurait du avoir lieu. Les policiers remettent le bras comme relique à son propriétaire, lequel en conclusion le dépose

<sup>93</sup> François Ayroles, *Enfer Portatif*, Paris, éditions Casterman, 2003

sur les bougies du gâteau d'anniversaire présenté en brasero. Le Hendrix imaginaire clôt la boucle de sa vie d'instrumentiste par cet autodafé.

Grâce à un trait d'une rare élégance, Ayroles nous projette dans une ambiance sombre où plane l'esprit d'un mysticisme vaudou par cette notion sacrificielle. On ne retrouve pas le Hendrix flamboyant du stéréotype mais celui projeté dans la continuité des derniers moments de sa vie, tourmenté, subissant de multiples pressions, à l'image du « Flower Power<sup>94</sup> » qui déchantait. Le récit va à rebours d'un attendu concernant le musicien. Développant un récit dérangeant, car impliquant une mutilation donc une perte d'intégrité identitaire, l'histoire nous projette dans un onirisme plus proche du rêve dérangé voire du cauchemar que d'une vision sensuelle et agréable.

Par ce récit étrange et métaphorique Ayroles développe un champ d'interprétation narratif propre à un récit, mais qui, dans le prolongement d'une adaptation de l'univers d'un musicien, se décline en une interprétation onirique. L'application par ce champ ici n'est pas de l'ordre plastique, elle se détermine dans sa progression dès son scénario par l'idée à développer et à découper. Ainsi dans le cadre d'une adaptation, elle peut s'élaborer autant dans l'espace de l'écriture avant sa mise en page que dans celui plastique de sa mise en image. A ce titre une adaptation par le champ expressif en utilise et en développe tous les paramètres par son interprétation.

#### 2.3.4 Vers d'autres champs

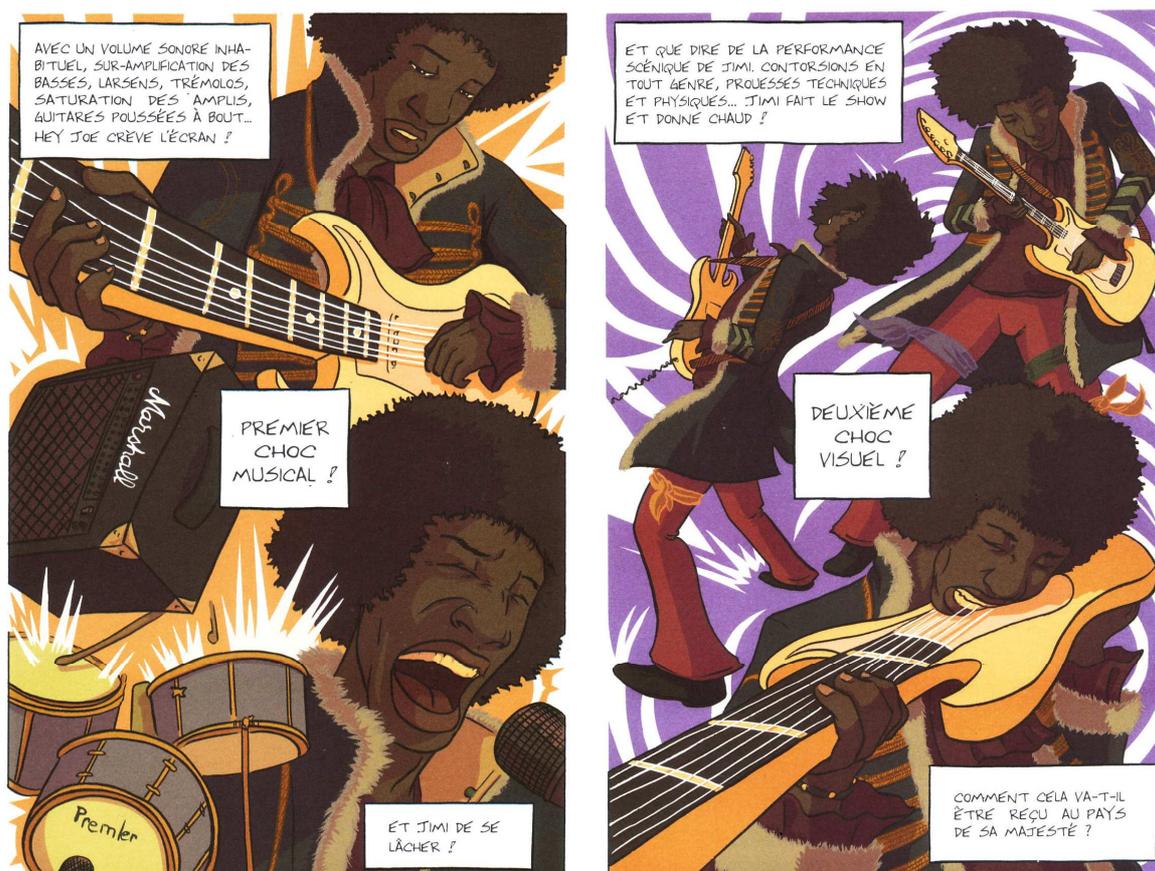
Comme je l'ai précisé plus haut, dans le jeu de la retranscription de la musique rock en bande dessinée, il est différentes approches d'application essentielles qui peuvent parfois se mêler ou du moins se situer en frontière de l'une et de l'autre. On l'a vu sur le champ d'interprétation narratif, quand le dessinateur ouvre l'espace de la représentation à des éléments d'un autre ordre que ceux liés directement à la narration, afin d'offrir au lecteur une dimension imaginaire de lecture en parallèle. Ces éléments offerts, liés à une interprétation imagée et fictive se rapportant à l'univers de l'auteur plutôt qu'à celui réel du musicien, peuvent également s'organiser dans l'espace de la planche dans une mesure qui dépasse le champ propre à une simple évocation. Cette utilisation de la planche plus productive que décorative,

---

<sup>94</sup> Terme ordinairement employé pour décrire les années hippies du psychédélisme de la côte ouest des Etats-Unis entre 1960 et 1970.

pour reprendre la terminologie de Benoît Peeters<sup>95</sup>, amène le lecteur à se transformer en spectateur. Il n'est plus seulement celui qui suit la lecture d'un récit en se laissant diriger par les évocations de l'image, mais également soumis aux mouvements générés par la constante intervention de l'auteur dans l'organisation de la planche et sa mise en page.

Sur l'exemple qui suit on observe la volonté du dessinateur de pousser les limites de la représentation fidèle pour donner davantage d'expression à son personnage. Pour cet effet, il va transformer l'espace de la représentation, en l'occurrence la planche, en une méta-case où dans la première page les instruments se mêlent au musicien en deux séquences superposées. Dans la seconde l'auteur joue sur la multiplication du personnage représenté pour le mettre en scène et en mouvement suivant différentes figures scénographiques. Dans les deux cas, afin d'amplifier la dynamique suscitée par le rythme et le jeu du guitariste, le dessinateur va animer l'espace du fond par un graphisme suggérant éclats et vibrations.



Pierre Uong, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.102-103

<sup>95</sup> L'utilisation décorative ouvre l'espace de la planche à une lecture spatio-topique, elle offre et accompagne le regard sans contraindre (Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, op.cit. p.58), l'utilisation productrice organise cette lecture, elle dirige et influe sur le regard pour en accentuer l'impact (Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, op.cit. p.68).

L'implication du texte inscrit en cartouches reste structurellement conventionnel, détaché de l'image, se présentant au premier plan, prioritaire dans la définition initiale de lecture et avec l'image en illustration littérale. La typographie s'applique au récit et ne transmet aucune définition sensible par sa forme, sa transformation ou son évocation plastique. Le dessinateur fait du découpage de la planche une utilisation productive dans une lecture sans gouttières, la vision globale de la page devant motiver le choc, celui instruit par les cartouches au centre et celui transmis par le partage de l'image. L'auteur cherche par sa mise en image à dynamiser les éléments donnés par le texte, à en donner le maximum d'impact. Il part ainsi d'un champ narratif incitant dans son application à une interprétation onirique voire expressive selon le style du dessinateur. En incluant des éléments imaginaires et extrapolés (instruments volants, dédoublement du guitariste, ajouts d'effets psychédéliques), Pierre Uong tente d'en propulser l'effet émotionnel aux yeux du lecteur, le transformant ainsi spectateur d'un évènement visuel. Ce basculement dans la volonté d'imprimer l'émotion en plus du fait de la transmettre est une composante essentielle au champ d'interprétation expressif. Les déformations des éléments et des perspectives provoquées par le dessinateur s'organisent dans la page selon un schéma optique accentué par les jeux graphiques du fond et par la répétition de la mise en page des cartouches, placées exactement au même endroit sur chaque planche pour provoquer un contraste flagrant entre fixation du récit et impression par l'image.

Malgré une limite certaine dans l'expressivité du dessin et d'une mise en couleur très sommaire, l'auteur réussit à pousser son style pour dynamiser le champ narratif qui lui était présenté, en ouvrant celui surréel pour la mise en scène de son personnage et celui empathique du ressenti pour en donner l'expression. Un travail très intéressant dans la démarche d'une recherche de retranscription expressive dans le jeu de l'illustration scénaristique.

#### **2.4 Champ d'interprétation expressif**

Ce champ d'interprétation est celui appliqué à la représentation projetée et totalement subjective de l'auteur. Sous cet aspect la mise en forme s'effectue par un choix plastique précis à la mesure d'un lexique propre aux modes d'expression que sont la musique et les arts plastiques (rythmes, nuances, contrastes, saturations, respirations,...<sup>96</sup>). Cette approche offre à

---

<sup>96</sup> Ce fameux langage commun que je développe en début de second chapitre.

l'auteur un champ d'expression très vaste de par la technique et les outils, une appropriation de la source musicale comme élément moteur pour une mise en forme visuelle. La contrainte essentielle de ce champ d'interprétation est celle du format de lecture, mais nullement celle de l'identification, l'anecdote du propos initial se fondant dans l'expression du ressenti. Sous cette approche, à l'opposé du champ narratif où le dessin se met au service du récit, et dans l'extension de celui onirique où le dessin ouvre à l'imaginaire, ici c'est l'écrit qui se soumet au langage plastique, qui s'adapte ou qui s'efface pour laisser place à l'effet visuel par l'image.

#### 2.4.1 Au-delà du récit

Il n'y a pas de méthode obligée, de mode d'emploi à suivre pour affirmer l'expressivité d'une séquence, l'auteur développe ses intentions à la mesure du rythme et de l'éclat qu'il cherche à traduire dans sa mise en page. Cependant on perçoit aisément la volonté du dessinateur à forcer soudain sur un effet particulier, une déformation, un plan exagéré, une onomatopée ou un découpage, pour sortir le lecteur du simple cadre du récit et l'entraîner à partager le ressenti lié à l'action. Ce rapprochement de l'image vers le regard s'établit par un jeu d'influence, celle liée au ressenti de l'auteur vis à vis du sujet pour le diriger dans ses choix, et celle que l'auteur active par la matérialisation de ce processus. La caractéristique de cette influence est de ne plus laisser maître le lecteur dans sa perception de l'espace décrit, ni de lui laisser le choix d'une interprétation mais de subir, d'être impressionné par le fait et au regard de la narration développée.

On remarque sur ce travail qui suit la subtilité dans le découpage et son organisation spatiale. L'essentiel de la narration est inscrit dans les vignettes, celles définies dans leurs cadres. Elles se placent en cartouche, illustrées par le dessin correspondant, dans un champ d'interprétation narratif. On notera toutefois la prédominance du style à appuyer le graphisme dans un trait vif et nerveux pour l'accentuation de la violence décrite. Les ambiances sont sombres, les plans dans les quatre vignettes se font à la hauteur d'une vue d'enfant, dans le bar puis en intérieur. En case trois, l'enfant surprend la scène par un plan subjectif que l'on comprend par la case suivante, quand il se recroqueville ensuite le long du meuble suggéré précédemment. La narration aurait pu s'établir et fonctionner parfaitement sur ces quatre cases. L'auteur aurait ainsi laissé se dérouler l'action par une illustration conforme au récit, apportant suffisamment d'intention pour accrocher le regard dans son évolution. Il a développé cependant un champ

autre de narration, beaucoup plus expressif, en intégrant hors cadre la représentation de Jimi Hendrix. Soudain la page se transforme en méta-case instruite par des vignettes fonctionnant en flash back. Les quatre planches que l'auteur a effectuées sur ce recueil sont construites de la même manière.



Mathieu Gaillard, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.13

Ce n'est plus un passage raconté et illustré de sa vie qu'on lit, c'est Hendrix lui-même qui nous le fait partager en l'accompagnant à la guitare par un extrait de chanson. L'auteur nous place et se place également à ses côtés pour l'écouter et en mesurer l'affliction par l'expression fermée et grave du visage. Les bulles exprimées par la bouche du personnage nous projette dans sa propre actualité, celle de la souffrance et de sa motivation à offrir cette chanson

#### 2.4.2 Au service de l'émotion

Comme on le voit sur l'exemple au dessus, l'auteur dépasse la simple mesure du récit pour en affirmer davantage l'émotion. Le procédé est ingénieux dans cette caractéristique. Par la redéfinition de la narration dans la page par un double champ de lecture, et par le fait du hors cadre des représentations du narrateur, l'impact en est d'autant plus réussi. Cette approche de la mise en page comme méta-case permet d'accentuer davantage un impact émotionnel. L'image en est ainsi privilégiée, comme l'explique Will Eisner.

« Là où les acteurs expriment des émotions puissantes et sophistiquées – par la subtilité de leurs postures et de la gestuelle, fondamentales dans la révélation de l'histoire – le contour des cases devient moins nécessaire pour exprimer avec efficacité leur contenu.<sup>97</sup> »

Cette traduction de l'image par la disparition du cadre ou sa réorganisation est particulièrement prisée dans le cas de retranscription de scènes de concert, de personnages en mouvement. L'expression par définition ne pouvant s'en tenir à la réserve ne peut se contenir dans un cadre trop restrictif ou trop défini. Utiliser la pleine page comme espace expressif dans le but de développer une narration revient à envisager la bande dessinée davantage comme moyen d'expression que simple outil narratif. Et dans la mesure où la partie scénaristique s'engage dans ce processus elle sera amenée à développer sa narration non plus en fonction d'un fil de textes instruisant le récit mais d'éléments graphiques organisés pour mettre en scène cette narration. Le scénario n'est plus maître à bord, il agit en coulisse. La mise en œuvre par cette dynamique va entraîner l'usagé - car celui qui utilise ce mode de transport imagé - davantage en tant que spectateur car instruit par l'impact que comme simple lecteur soumis au récit.

Dans ce prolongement on peut apprécier la série de cinq planches en méta-cases que le duo Le Quellec et Ronzeau développe sur leur album *Love is in The Air Guitare*, mettant en scène en noir et blanc le personnage sombre de l'histoire. Nous avons ainsi dans l'album une séquence pour l'entrée en scène du final de sept planches sans texte, exceptés ceux de la chanson inscrits en onomatopées. Cinq sont définies en méta-cases. Ce moment est essentiel dans l'issue de l'histoire. Il se doit d'être exceptionnel pour mettre au défi le héros véritable dans le challenge qui verra sa consécration. C'est également un challenge graphique. Le lecteur doit au travers de cette traduction vivre ce moment comme infranchissable et comprendre qu'il sera très difficile d'aller au-delà. Le défi concerne donc également le dessinateur pour en

---

<sup>97</sup> Will Eisner, Les Clés de la Bande Dessinée, L'Art séquentiel, Ed. Delcourt, 2009, p.71

définir la hauteur. Très dynamique et en noir et blanc, le traité va tenter de faire partager une expression intense de la part du musicien, sa prestation sur scène. Cette charge dépasse celle du récit car relevant essentiellement de l'ordre plastique, de l'effet visuel. D'ailleurs on le voit, la retranscription par les mots de la musique est supplantée dans son traité relativement tendre par les tentatives inventives du dessinateur à affirmer la déflagration scénique du personnage. Le texte issu des paroles de la chanson se déroule en cartouches souples suggérant des inters cases, les éléments du dessin passent au devant de ces cartouches, les reléguant à de simples illustrations en banderole.

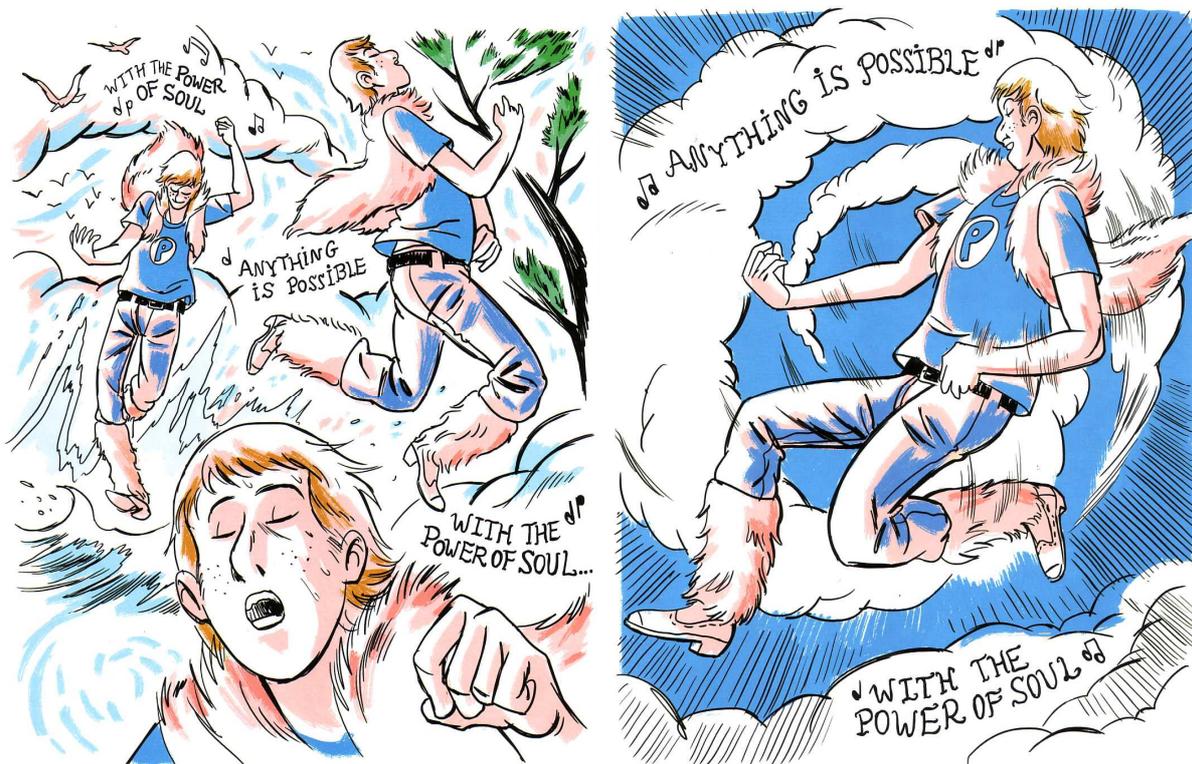


Le Quellec et Ronzeau, Love is in the Air guitare, p.236-237

Le personnage représenté, s'il reste identifiable par l'équilibre et l'échelle de son anatomie, est soumis aux effets graphiques afin d'en insuffler le mouvement par sa suggestion, l'alternance active des blancs et noirs servant d'espace vibratoire pour intensifier la référence au rythme. On peut en noter d'ailleurs les nuances et la dynamique, précisées par le jeu des hachures. Verticales pour un son qui s'impose puissant ou en rupture, torsion du personnage dans les circonvolutions rythmiques, la forme renseigne sur les intentions de l'auteur. L'apport de la bande son réelle en fond d'écoute, de la chanson évoquée, intervient alors comme un plus exceptionnel car unifiant à la fois l'interprétation par le visuel et le fil narratif

séquencé dans les pages. La coordination et l'assemblage de cet élan intuitif doivent conduire à une lecture synesthésique, consécration de cet usage de la bande dessinée.

Il est intéressant ensuite d'évaluer sur cette séquence la part instruite du récit en image et son interprétation plastique vis-à-vis de la chanson évoquée. L'intensité relative à cette approche semble très bien brossée, difficile d'être ensuite dépassée dans l'intention et l'expression, ceci vis-à-vis de la narration où le héros doit prendre la relève. L'auteur doit alors trouver le stratagème adéquat pour en propulser d'autant plus l'effet et la valeur.



Le Quellec et Ronzeau, Love is in the Air guitare, p.258-259

Au lieu d'instruire l'image et la séquence dans la même approche plastique, qui déjà s'impose comme difficilement égalable par le style, il va tout simplement structurer la scène suivante par une interprétation toute autre du morceau référent. Il n'est plus ici mesure à exprimer avec force, dans une approche agressive et implacable, définie par un contraste noir et blanc, le héros évolue soudain dans une harmonie élémentaire spatiale, mêlant l'air, l'eau, la vie originelle par l'animal et le végétal. S'épanchant dans les nuages et dans une suave impression de sublimation, le personnage va développer ce qui doit revenir à sa meilleure prestation. Le dessinateur choisit pour cette concurrence des moyens plastiques davantage liés

aux formes sympathiques, ondulations, spirale, évocation de l'ange, contraste chromatique doux entre le bleu et le rose, accentuation graphique plus légère en accompagnement de la forme du personnage. L'auteur au travers de l'interprétation du héros transmet un message résolument positif et généreux, emportant ainsi l'acquiescement du lecteur.

Et pour comprendre l'issue de ce challenge il faut évidemment se référer à la chanson originelle. Si on prend en considération uniquement l'aspect graphique dans la chronologie du récit, on accorderait davantage de crédit à l'expression du premier. Mais resituée dans son écoute, la scène de la chanson s'instruit différemment. En effet ce n'est pas un morceau violent, de « métal » ou de « hard rock ». *Power to Love* est un morceau très riche par le jeu de la guitare et très subtil par son interprétation rythmée<sup>98</sup>. Davantage soul que rock, le style est entraîné dans un mouvement très « groovy », par une accentuation pertinente et très à l'écoute du jeu de batterie et du ronronnement de la basse. Le dessinateur va donc proposer deux interprétations, l'une agressive l'autre harmonieuse afin de dépasser au-delà l'image l'issue du championnat. Ce qui permet d'ailleurs d'entrevoir un exemple clair de stéréotypes dans la méthode de retranscription de la musique rock et sa capacité évocatrice.

Concernant l'implication scénaristique, on comprendra que les indications présumées laissent la part belle à l'expression du dessinateur. Aucun ajout de texte lié au récit, ni bulle, ni cartouche, les seules références au texte ne concernent que les paroles de la chanson en support chorégraphique. Le traité d'ailleurs de ce texte accompagne et souligne les représentations comme éléments graphiques intégrés plus comme éléments sémantiques que plastiques. La narration s'applique par l'image et uniquement par l'image.

On observera pour la planche suivante le même procédé de développement du récit et son appréhension par le jeu du dessin. A la différence des planches précédentes, l'organisation de la page établit une structure en trois bandes intégrant quelques parties de texte. Ces quelques écritures sont peu prononcées par la taille du corps et se définissent également en éléments graphiques car inscrites en blanc sur fond sombre, s'activant comme ponctuations vibratoires dans la lecture de l'image. Dans la première bande, l'image pleine case sans bordures joue sur la définition de la scène pour en constituer l'amorce d'un cadre. Cette suggestion permet le développement en trois phases du mouvement du guitariste qui explose son instrument.

---

<sup>98</sup> Enregistré en concert le 1<sup>er</sup> janvier 1970 avec Buddy Miles à la batterie et Billy Cox à la basse, ce morceau est extrait de *Band of Gypsys*, le seul album live réalisé et édité par Jimi Hendrix de son vivant. Jimi Hendrix, *Band of Gypsys*, éditions Capitol (USA), 1970.

L'effet est souligné par l'entourage souple du titre du groupe s'effaçant et disparaissant au profit de lignes cassées dans l'accentuation de la violence du geste. La suite en deux bandes présente Hendrix en scène en pleine action. Le trait y est appliqué au crayon gras, sans encrage, favorisant ainsi un effet dynamique et vivant. La représentation du vêtement se fond dans le mouvement du corps mêlant le rendu du jabot à ceux des doigts.



Marion Duclos, *Jimi Hendrix en bandes dessinées*, p.113

L'ensemble est relevé de teintes rouges pour accentuer l'état d'urgence de l'instant. Malgré cette volonté d'intensifier l'effet de l'image, l'auteur conserve un découpage favorisant une

structure narrative classique, sans trop heurter l'approche de la page par une transformation du processus de lecture. La représentation se veut descriptive, développant en tableaux réguliers les possibilités expressives scéniques d'Hendrix, mais invite à lire cette série de vignettes comme autant de clichés ne pouvant contenir à chaque fois l'intensité de la scène par l'expressivité des plans choisis. Là encore, la narration du texte s'estompe au profit d'un développement par le dessin. L'image par sa puissance évocatrice supplante le verbe dans le ressenti du spectateur lecteur. Le champ d'interprétation se veut expressif dans l'évocation du récit.

En exemple encore de ce processus d'effacement du texte, voici une planche extraite de l'album *Voodoo Chile, The Illustrated Legend of Jimi Hendrix*, scénarisé par Martin L.Green et dessiné par Bill Sienkiewicz<sup>99</sup>. Cet album est particulier à plus d'un titre. Il décrit la vie de Jimi Hendrix, de son enfance à sa fin, développant les moments clés de son histoire en adoptant un ton très investi dans l'émotionnel. L'organisation de sa mise en page va privilégier une plastique très riche, multipliant les techniques d'application par du graphisme, collages, peinture, pochoirs, insertions diverses, manipulations informatiques. La mixité de cette approche n'est pas sans rappeler l'extrême diversité de styles et de techniques qu'employait Jimi Hendrix pour son univers sonore. De plus des systèmes de rappel et d'éléments récurrents tissent tout au long de l'album un schéma expressif très intense impliquant autant la narration, la typographie que les images. L'album est ainsi tendu dans sa totalité par cette organisation n'hésitant pas en développer la surenchère.

Sur la planche qui suit, la déclinaison de la narration peut s'accorder autour de plusieurs champs d'interprétation, celui d'abord narratif ou le dessin ne fait pas ou peu intervenir de transformation dans les éléments liés à la narration pour au contraire accompagner le récit dans l'absence du texte et en faciliter le suivi. On peut s'y plonger dans l'accord d'une utilisation rhétorique de la page par le grand nombre de vignettes fragmentant ainsi les scènes en autant de tableaux à vocation expressive, puis productrice dans cette expression par la bascule générée par les trois grandes cases soumises et affectées par le récit.

Un schéma onirique intervient également dans le jeu de reflets produit par la surface de l'eau, transposition virtuelle de la pensée et du ressenti du personnage. Cet effet renvoie à l'image

---

<sup>99</sup> Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile, The Illustrated Legend of Jimi Hendrix*, West Stockbridge Massachusetts, Ed. Berkshire Studio, 1995. Pour la France, *Jimi Hendrix, la légende du Voodoo Child*, traduction Capuron Anne, Paris, Ed. Delcourt, 2004.

d'une femme, à sa propre image, puis à celle d'une fleur, évoquant l'amour maternel, la tendresse et la douceur, cette fleur étant l'élément porté par sa mère, et que l'on retrouve régulièrement au fil de l'album. Cette affliction se poursuit dans la mise en image silencieuse du récit, par le retour du héros auprès de son amie en pleine prise de drogue.



Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile, The Illustrated Legend of Jimi Hendrix*, p.118

L'ensemble de cette errance est baigné de rouge, formule accentuant la dramaturgie de la séquence. Le propos ici n'est pas d'imposer un éclat au spectateur mais de l'inviter à se fondre dans un autre processus émotionnel, celui de la peine, de l'errance et de la solitude. Deux cases sont en couleur, dont l'effet est embué de frottis blanchâtres accordant un reflet

lumineux, comme générés par de constants projecteurs. Cette pression est accentuée par le gros plan des personnages en case une, resserrant la tension. La dernière case reprend l'exacte palette de couleurs de la première en présentant cette fois-ci Hendrix seul avec sa guitare. Il est en maillot de corps, non habillé, hors scène, seulement éclairé par l'éclat de son instrument dans l'espace sombre et enveloppant d'une case étirée en piédestal de la scène dramatique. Elle brille d'or et se colle à son torse, seule valeur refuge dans l'obscurité de sa vie amoureuse, évoquée dans les lueurs rouge d'une chambre noire de photographe. Il cherche même à influencer sur cette pâle lueur mais l'interrupteur ne change rien à l'image, sinon sur celle suivante, allumant le manche de sa guitare.

S'il sait mettre en place un schéma narratif original pour développer l'émotion par la plastique de l'image, l'auteur dans cet album n'hésite pas non plus à présenter des séquences ou le champ d'interprétation expressif explose littéralement le cadre pour mettre en place des structurations innovantes de lecture.

#### 2.4.3 Au-delà de l'image

Tout comme Jimi Hendrix sur la scène musicale, Bill Sienkiewicz est un personnage à part dans l'univers de la bande dessinée. Même disposition à maîtriser l'instrument quelque soit la gamme d'expression, il trouva bien évidemment matière à en faire usage sur les super héros américains, creuset idéal pour faire retentir la puissance. A la différence des productions antérieures justement axées sur le comics, avec l'adaptation de Jimi Hendrix il délivre d'autres mises en place chargées d'émotion, de notions de fragilité, d'humanité, loin des extrêmes violents d'*Elektra*<sup>100</sup> et schizophrènes de *Stray Toasters*<sup>101</sup>. Sa pratique le mène néanmoins très loin dans l'appréhension de l'image et par répercussion dans les jeux de découpages et mises en page. L'intégrale de son album scénarisé par Martin L. Green est un feu d'artifice visuel, dans la même mesure que l'était Jimi Hendrix sur scène.

Pour son album, l'image se veut sans cesse expressive. Chaque case est habitée, travaillée, s'inscrit dans la logique d'insuffler un émotion, un sens et une ambiance particulière dans l'articulation du récit. Aucune économie n'est faite dans la gestion de l'image, chaque espace de la case est perçue comme un élément significatif de la composition d'ensemble, élément

---

<sup>100</sup> Bill Sienkiewicz et Frank Miller, *Elektra Assassin*, New York, Ed. Epic Comics, 1986.

<sup>101</sup> Bill Sienkiewicz, *Stray Toasters*, New York, Ed. Image Comics, 1988.

narratif dans le langage plastique. La page est ainsi perçue comme un champ de bataille d'émotions, balayant tout le spectre des possibles ressentis de l'œil. Saturation des signes, excès typographiques, dynamisme des lignes, contrastes chromatiques, surabondance de motifs... Chaque case est conçue comme une peinture s'inscrivant dans le champ d'une œuvre multiple, à la manière d'un tableau découpé et assemblé en une multitude de cases selon son sens de lecture.



Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile*, p.72-73

On le voit, cette méta-case à droite nous donne une version très expressive d'Hendrix en concert. Si on la pose en parallèle de celles développées plus haut par Pierre Uong, la technique n'est pas du même ressort mais le procédé est le même. Mise en place de la multiplicité du musicien dans la même case, suggérant chacun un mouvement qui s'inscrit dans une dynamique globale. Nul texte par contre si ce n'est la récurrence de la portée musicale, serpent de notes qui évoluera tout au long de l'album, en fil symbolique et hypnotique de l'inspiration, et qui disparaîtra au fur et à mesure que la violence et la désillusion émerge. L'image se passe de texte car est suffisamment explicite et active dans l'intention du récit pour éviter une redondance. Les quelques textes de la page à gauche se résument à deux fines lignes de texte blanc sur fond noir et deux bulles de dialogues

exprimant chacun un engouement pour le musicien. Elles sont justifiées à gauche tandis que l'image en méta-case s'épanche sur la droite de la double page. Le texte s'estompe tandis que l'image monte en puissance. Le cri musical qui sera lâché est annoncé par le jeu des bouches ouvertes sur la page de gauche, élément qui enfle pour se fondre dans le champ plastique de la page de droite. Les résonances d'ailleurs de ce lâché en dénature même la structure du tracé de la case. La guitare tient l'image de sa blancheur étincelante et fait jaillir la figure centrale comme un esprit d'une lanterne magique.

Cette interprétation en images est à la mesure du concert représenté, au festival de Monterey en 1967, son premier aux Etats-Unis, quand Hendrix mettra littéralement le feu à sa guitare. Les deux pages suivantes en donnent une éclatante version.



Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile*, p.74-75

L'utilisation productrice du découpage fait se superposer une suite de cases totalement désordonnées en un basculement qui accompagne la mise à feu de l'instrument. La célébration de ce sacrifice est dosée par les rituels ainsi mis en place. Le tracé même des cases exprime cela par un graphisme tendu, manuel, presque à la craie, s'inscrivant également dans

le mouvement du musicien, de ses gestes, les pointant en gros plan par focalisation. La seule référence textuelle est une cartouche exprimant un discours intérieur. Le feu embrase littéralement la page et projette sa lueur dans la page de droite, un effet qui dépasse de loin une simple observation réelle de la scène. Le feu s'étend à droite en case une, faisant le lien par le jeu des reflets chromatiques, puis en case centrale pleine page où le public est représenté dans une même gamme de tons chauds, exprimant des visages sidérés. Le graphisme du haut de cette page est exceptionnel, n'appartenant plus à une simple méthode descriptive d'un geste mais à la matérialisation graphique du mouvement tant le trait est intuitif, lâché et vivant. Des cases approximatives tentent de contenir cet effet mais évidemment en exprime du même coup le débordement, en phase avec l'intention souhaitée. Les cadres retournent à la normale en fin de page avec les expressions figées des personnes du public et la bulle d'interpellation du personnage en violet, couleur qui clôt par contraste fort cet épisode. La bulle ramène au texte également par l'article de presse affiché, cloué en bord de page.

L'image dans cette formule expressive devient un terrain de jeu, une zone d'expérimentation s'épanouissant par le domaine des arts plastiques dans l'enrichissement de celui classique défini comme art de narration figurative. La nuance s'effectue dans la configuration même de l'image, par sa définition plastique, le sens de la composition, l'insertion d'éléments graphiques non utiles au récit mais indispensables à la dimension plastique de l'image, son équilibre et son intention, comme l'ajout par exemple du jeu de damiers dans la planche 73 citée plus haut (page 92). Sa position dynamise la page la resserrant par la hauteur et en accentuant l'effet optique dans le basculement et la répétition suggérés d'un sol, en jeu psychédélique de perspective. Même procédé dans la répétition d'espaces vides dans la planche 75 à droite (page 93). Les cases séquencées de la sorte sont inutiles à une narration textuelle, trois auraient suffi au lieu des sept suggérées. Mais la tension produite par cette découpe nerveuse tranchant par le blanc le dessin du mouvement pour mieux en préciser les temps, en tempo et ruptures, devient nécessaire à une narration par le mode expressif.

#### 2.4.4 Narration expressive

Sienkiewicz utilise de nombreux systèmes graphiques afin d'amplifier l'effet à produire. Il n'innove en rien mais sait utiliser le mode d'expression avec suffisamment de talent pour en donner pleine mesure. Concernant la définition d'une typographie en fonction de la

matérialisation d'une intention en plus du discours à produire, on sait le travail développé par exemple de Saul Steinberg, ou celui de Franquin dans la qualité expressive de l'onomatopée. Sienkiewicz va également utiliser la puissance suggestive du mot et de sa retranscription soit comme levier dans le fil de la narration, soit comme élément graphique pour accentuer un effet émotionnel.

Sur cette double page qui s'appréhende avant tout par sa lecture spatio-topique, la lecture se veut encombrée, multiple, perturbée car perturbante. La vignette d'introduction à l'extrême gauche de la planche fait référence à la lune rouge récurrente de l'album, vue précédemment (celle décrite plus haut page 90).



Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile*, p.120-121

La lune laisse la place aux lueurs de l'aube qui ouvrent la taille des vignettes sur le pont de San Francisco, ici le Bay Bridge. Le soleil naissant s'invite déjà en surimpression en case quatre avant d'être souillé par les éclaboussures d'une émeute réprimée dans le sang. 1970, fin d'un rêve, ou début d'un cauchemar. Cette impression est soutenue par l'enchaînement des multiples vignettes sans cohérence narrative ni chromatique entre elles sinon par leur séquentialité en clichés décousus. Elles représentent la foule d'image qui soudain envahit la tête d'Hendrix, notée en fin de planche. Pêle mêle s'amoncellent famille, dessins d'enfant,

références mystiques, visions de fête, drogue et alcool, et cette fête qui vire au mauvais trip. Hendrix prend cette surdose d'informations en pleine face, à l'image de la vibration graphique qui le submerge en haut de la planche tandis qu'il s'évertue à jouer avec les dents. Overdose d'images et d'effets en prémices de celle qui l'emportera. La fin est proche et le vertige de sa condition l'opresse. Sur cette masse extrême d'éléments forts s'affichent les paroles d'une chanson qu'Hendrix interprète souvent en concert, une reprise très rapide et nerveuse, *Johnny be Good* de Chuck Berry. Le Johnny ici est Hendrix, fouetté par les scansions graphiques qui l'intiment d'aller encore plus de l'avant, encore plus vite. L'écriture est très dynamique, dans un coloris ice-cream rajoutant à l'excès chromatique de la méta-case.

Les indications de texte se placent en trois phases. La première par les paroles de chansons ici assemblées, celles extraites de *1983... (A Merman I Should Turn to Be)*, pour le passage évoquant la violence, et de *Straight Ahead* pour celui désabusé. Ensuite en fines cartouches le texte introduit deux évènements distincts, ceux déclinés en de multiples vignettes sur une lecture horizontale à cheval sur la double page. Plusieurs mois séparent les évènements, mais ils sont réunis sur une même partition graphique en deux portées, car d'une même résonance. Enfin trois phylactères, censés apporter un élément de compréhension à la narration, semblent faire émerger un semblant de lucidité mais sont trop isolés dans la surenchère des images pour offrir le repos d'une logique. Ces trois bulles fonctionnent comme des référents supplémentaires à la tournure incohérente que prend la vie d'Hendrix.

Sienkiewicz utilise ici le texte pour sa fonction phatique<sup>102</sup> plutôt que sémantique et pour mieux opposer sa déclinaison par les bulles dans la démesure des évènements. L'expression qu'il en donne dépasse le simple fait narratif en bousculant le code même du récit, l'intégrant en petites structures autonomes à la fois détachées du tout par le sens, mais intégrées à l'ensemble par la cause, celle de la déraison. Cette double page est la dernière séquence ultra expressive de l'album avant d'amorcer une longue descente en images sombres menant au final.

Dans son approche au mot, à sa valeur suggestive, Sienkiewicz garde une posture de plasticien. Il ne cherche pas à dire, il donne à voir. Il ne raconte pas, il montre avec le mot. Il cherche à ce que le lecteur dépasse le fait de sa lecture pour se faire voyant pour percevoir l'évènement du récit par l'évènement du sujet. A la mesure de Paul Klee<sup>103</sup> qui déclarait

---

<sup>102</sup>Le langage comme communication pure. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma\\_de\\_Jakobson](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_de_Jakobson)

<sup>103</sup>Artiste et théoricien de l'Art (1874-1940), tout comme Kandinsky il cherchera à créer un langage plastique unifiant couleurs, formes et sons, notamment une peinture polyphonique qui « surpasse la musique dans la

« L'art ne représente pas le visible mais rend visible », au travers du mot assemblé dans l'image il exprime la réalité de l'image au-delà de la simple narration de l'image.

Tout au long de l'album l'emploi du verbe s'articule bien sûr par le jeu des structures narratives conventionnelles de la bande dessinée. Les personnages s'expriment par bulles, toutes d'ailleurs d'une définition suraiguë par la forme accentuant les angles, évacuant du rapport entre les personnages toute suggestion de douceur par l'arrondi, les dialogues en sont tendus car tranchés dans leurs cernes. Des bandeaux de texte blancs sur noir annoncent l'action par le haut de la page, tandis que des cartouches d'une même teinte dirigent le récit en voix off. D'autres cartouches de teintes lilas animent l'ensemble de l'album par des références aux paroles de chanson dans l'opportunité dynamique ou dramatique de la scène présentée. Ces cartouches sont également d'une définition anguleuse, cela renforce la dureté du propos dans l'album et isole du même coup les références à la tendresse évoquée. Chaque dispositif d'inscription du texte est défini selon sa fonction, selon son niveau d'actualité vis-à-vis de l'action. Cependant il va utiliser ce mot, ce verbe, par sa définition typographique, à la fois comme image et comme source de sens. Et pour définir un lieu, un temps, un cadre circonstanciel, il va mettre en œuvre, composer cette source de langage dans le champ expressif de la page et l'intégrer à la plastique de l'image.

Sur les deux planches présentées ci-dessous, on remarque les similitudes de composition, case pleine page soutenue d'une seconde vignette en bandeau vertical stimulant l'action suggérée par la mise en situation de la première. Chaque case principale est animée d'éléments figuratifs situant l'anecdote, puis une surimpression par l'ajout de textes dynamise le tout. Dans la planche de gauche, l'année est évoquée en transparence, comme noyée, la somme d'informations est également soumise à ce traitement de dilution par sa définition typographique. Les noms sont d'un traitement égal, par la taille et la forme et se superposent. Ils composent ainsi un épais matelas qui soutient la figure du musicien épuisé, suggérant une intense activité. Il retrouve la respiration dans la vignette de droite dans un éclat doux et lumineux par l'espace ouvert de la case. Sa silhouette est soulignée par deux noms de ville à l'écriture fine, dans les tons ténus de la case, précisant son trajet. Les deux cartouches accompagnant les images décrivent ce fait, l'une présentant un extrait de la chanson très à-propos *Manic Depression*, l'autre engageant l'action. L'indication textuelle en frontispice,

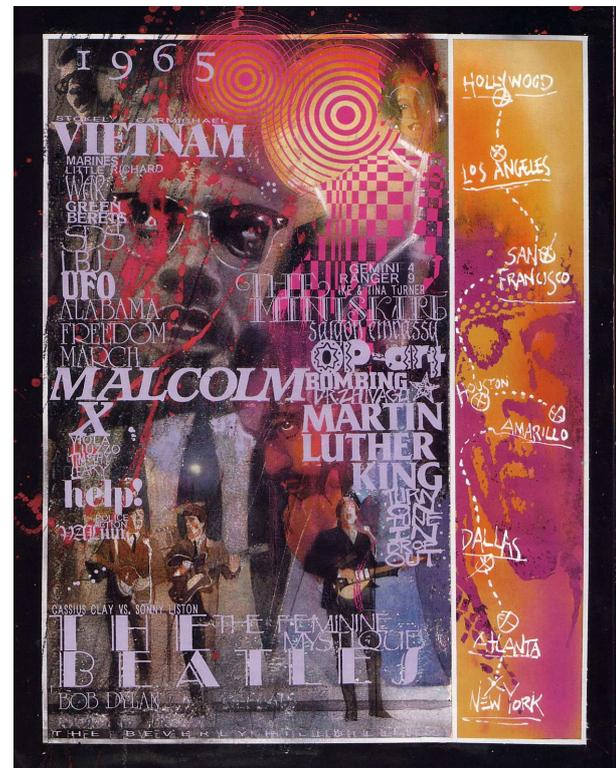
---

mesure où le temporel y est davantage spatial » (Paul Klee, *Journal*, Paris, éditions Grasset, 1959). On pourrait également placer cette affirmation dans le contexte du cinéma vis-à-vis de la bande dessinée.

placée dans la marge donne en voix off l'explication à la scène, le chiffre 1966 est évoqué par le rêve, les noms constituant le corps de cette prescience.



Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile*, p.41



Op. cit. p.53

Même procédé pour la planche de droite. On observe simultanément des visages et des musiciens sur scène. Leurs noms sont inscrits en légende. D'autres noms dans un amoncellement de différentes typographies citent des personnes et des événements, tous référencés sous l'année 1965 présentant la page. Les auteurs font ainsi l'économie d'un texte décrivant la situation politique et sociale de l'année citée juste par la connotation du mot évoqué. En mêlant données importantes et événements moindres ils en diluent l'impact dans ce maelström d'informations, exprimant ainsi l'extrême animation survenue cette année là. La vignette accolée ajoute à ce processus en décrivant le parcours du musicien dans un cheminement du tracé qui accompagne la lecture de la case de gauche. L'actualité du musicien est aussi intense que l'est celle de l'année citée.

En intégrant le mot pour sa puissance évocatrice dans l'espace de la case, Sienkiewicz redéfinit le cadre de la narration. Le mot cite et à ce titre est associé à l'image plus que selon sa fonction d'usage et référentielle mais également selon sa fonction d'estime et poétique, selon l'importance de son imprégnation dans l'esprit du lecteur et de son poids émotionnel. Le

mot devient élément connotatif comme peut l'être une représentation en dessin d'un élément anecdotique. Il s'offre au regard dans cette association, de l'impact de l'image et du sens. Le mot sonne comme un slogan, se révèle en cliché, s'organise dans l'actualité du récit comme un fait visuel. Cette définition expressive de la narration nécessite cependant pour son intelligibilité une connaissance préalable des événements évoqués pour en saisir toute l'incidence au sein de l'image. L'album nous fait découvrir le personnage, certes, mais selon une approche qui ouvre un champ de lecture bien plus vaste qu'une simple biographie alignant des faits et anecdotes, car resituant le personnage dans un espace émotionnel et expressif tant par le ressenti du personnage traité comme sujet que par l'empathie qu'il provoque chez l'auteur en résultat.

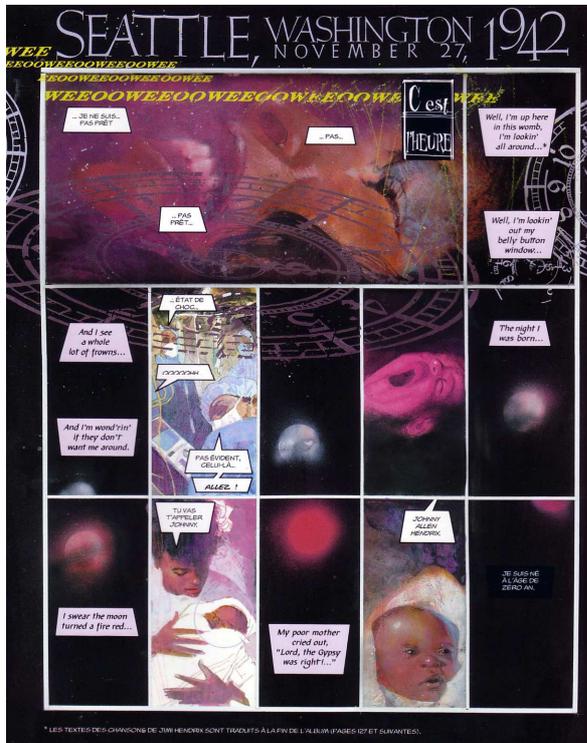
La narration va également s'accompagner de signes récurrents, de thèmes tout au long de l'album afin d'imprégner le récit d'un inéluctable destin. On retrouve ainsi des éléments dessinés s'inscrivant régulièrement en rappel, obsessionnels comme la rose blanche faisant référence à sa mère, le cadran de l'horloge référence au temps, le procédé de la mise en silhouette du personnage, de l'apparition à la disparition, ou encore la lune omniprésente, suggérée entre l'éclairage rouge de la scène et l'astre inspirateur. L'album va se tendre également au travers d'une onomatopée revenant constamment, celle de la sirène de l'ambulance.

« Owееооwееоо... », cette insertion du mot illustre, dans la planche qui suit, l'intervention des services de l'état, les services de police en bas de page, et ceux des pompiers par le feu représenté. Sa lecture implique l'évocation de la sirène du véhicule. Elle est placée en soutien de la violence perçue par les images, bris de verres, flammes, rayures. Les images des deux premières bandes sont peu explicites individuellement mais deviennent intelligibles dans leur séquentialité et surtout dans le rapport à cette évocation sonore dont l'origine se révèle en bas de page. Le positionnement de cette annonce textuelle dans l'image fonctionne à l'image de son référent réel. Lors d'un fait divers la sirène des secours est perçue avant d'en percevoir les services, le son est d'abord associé à la vue des dégâts, comme ici dans l'image.

Il est intéressant aussi de relever la construction que fait Sienkiewicz de la case par son tracé, en fonction de l'action et de la violence, soit des faits ou émotionnelles selon ses répercussions sur les personnages. Ici le cadre vole en éclat avec le verre brisé, dans le même mouvement la sirène surgit. Les cases vont ensuite se remettre en ordre à angle droit avec l'arrivée des secours et l'imprégnation que prend l'onomatopée dans la page. Le son



avec la naissance du musicien. On remarquera également l'alternance des images de l'accouchement avec celles de l'astre lunaire qui monte et devient rouge, comme une lumière enclenchée, active, en signe d'urgence, une fatalité temporelle amplifiée par la présence du cadran. Ses jours sont comptés, ou décomptés selon le préambule. L'histoire est lancée.



Bill Sienkiewicz et Martin L. Green, *Voodoo Chile*, p.14

Op. cit. p.126

La planche est accompagnée par le texte de la chanson *Belly Button Window*, puis de *Voodoo Chile*, toutes deux évoquant sa naissance. On retrouvera en fin d'album l'onomatopée qui s'amenuise, qui s'estompe dans l'espace de la page. La lune rouge également disparaît dans ce même mouvement et dans le jeu de désintégration des cases, de son démantèlement, à l'image d'une histoire qui s'écroule, d'un récit qui disparaît avec l'image du musicien. La rondeur de l'astre se retrouve dans les sphères qui s'élèvent vers un palais merveilleux, lieu idéal des contes des milles et une nuit, dans le prolongement de l'inspiration hendrixienne très sensible aux images. La silhouette qui supprime celle du musicien est celle de la mort symbolisée par une femme, image à la fois de la femme éternelle, la mère nourricière, mais également de la sorcière par son pouvoir d'envoûtement. Elle lui tend la main et l'invite au départ dans la matérialisation du cercle qui se dessine et clôt ainsi un cycle.

Le jeu de définition du cadre des vignettes, son trait, sa forme, son placement dans la page et sa déclinaison séquentielle, est un élément très important dans la façon à laquelle Sienkiewicz

organise la tension de sa page et implique son dessin vis-à-vis de son cadre. Cette résolution plastique et expressive dynamise prodigieusement la mise en page et nourrit d'autant plus l'impact émotionnel de la lecture. Ce procédé appliqué du début à la fin de l'album, comme un élément narratif à part entière et porteur de sens, est admirablement mis à contribution pour annoncer la fin. Dans le prolongement de la planche de droite ci-dessus (page 101), les cases dans les deux planches finales de l'album seront décousues, déstructurées, comme en lévitation, jouant plus comme des cadres pour le rappel des éléments imagés récurrents qui ont alimenté le récit tout au long du récit, plutôt que comme des cases dirigeant une narration. La page ainsi flotte et se laisse instruire par le texte réparti en quelques cartouches qui s'amenuisent et se déposent doucement vers la fin de l'album au pied d'une rose blanche.

Sienkiewicz va ainsi déposer la fin de son récit, la fin de son album, dans l'ordonnance des éléments qui l'ont construit et tissé, les symboles par l'image et personnages récurrents. Il va instruire ce mouvement vers le final par les mêmes mouvements qui ont rythmé la narration, le schéma des cases, leur structure, ainsi que par la mise en silence progressive des éléments textuels, par le format et contenu des cartouches qui s'amenuisent et finit par celle en écriture manuscrite annonçant « au revoir... » dans l'édition française, et « until we meet again... » dans celle américaine. L'album se clôt ainsi dans un effet très théâtral, propre à une expressivité intensément marquée et symptomatique d'un album réalisé de façon exemplaire selon un champ d'interprétation expressif.

## Conclusion

Si « L'artiste doit avoir quelque chose à dire, car sa tâche ne consiste pas à maîtriser la forme, mais à adapter cette forme au contenu »<sup>104</sup>, l'auteur de bande dessinée se doit également d'adapter son discours au support selon les codes inhérents à ce processus. En effet aujourd'hui, une quantité impressionnante d'albums est éditée chaque année, et malheureusement la pertinence de cette abondance de titres relève davantage de la nécessité commerciale que celle artistique. Aligner des images à partir d'une idée est une chose, en développer l'accord en est une autre. Le transport défini par cette interpénétration s'élabore autour de la définition de l'album en tant qu'objet de discours, de curiosité et de savoir<sup>105</sup>. En étudier les caractéristiques d'élaboration tant par sa forme que par la progression de cette forme permet d'apprécier d'autant mieux la qualité de l'ouvrage, sa fluidité, son impact, son rayonnement.

Sur l'ensemble des ouvrages abordant le thème du rock, on peut observer un nombre considérable de styles et d'approches différentes. Adopter un graphisme pour répondre à l'exigence d'une expression, quelque soit le style de musique, n'est pas spécialement du ressort de chaque auteur. On l'a vu précédemment au travers des pochettes d'albums d'Hendrix, l'auteur construit l'image demandée à la mesure de son inspiration et dans le champ d'application de son style, lequel est d'ailleurs forgé en fonction de ses expériences, son affect, ses influences et centres d'intérêt. Le trait qu'il va appliquer correspond à son univers, en est la résurgence, l'éclat, le code. De la même manière il s'entoure d'un environnement musical qui l'instruit et l'accompagne, définissant en amont les artistes et groupes de prédilection dont il est susceptible d'en illustrer l'hommage ou en parodier les travers. Cet état de fait s'observe très bien à la lecture de compilations du type *Rock Strips*<sup>106</sup> ou encore *Nous Sommes Motörhead*<sup>107</sup>, où l'on voit très bien à la différence de certains que des auteurs ont été très peu passionnés par le sujet, et que leurs réponses apportées restent très en retrait des qualités qu'ils dévoilent habituellement au sein de leur propre univers éditorial. Le travail de commande peut parfois paraître contraignant, encore

---

<sup>104</sup> Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en particulier*, op. cit. p.210.

<sup>105</sup> J'emprunte ici une définition de Thierry Groensteen citée par Jean-Philippe Martin dans son article en ligne *La théorie du 0%. Petite étude critique de la critique en bande dessinée*. Source internet : <http://comicalites.revues.org/827>

<sup>106</sup> *Rock Strips*, Ouvrage collectif, Ed. Flammarion, 2009 (tome 2 en 2011)

<sup>107</sup> *Nous Sommes Motörhead*, Ouvrage collectif, Ed. Dargaud, 2009

faut-il pouvoir y répondre correctement. On le voit, rien n'est véritablement affaire de style, mais plutôt de propos et d'inspiration. Si l'univers d'un musicien se doit d'être instruit d'une certaine manière, car lié à un parcours singulier dans une ambiance particulière, l'auteur en réponse développera un graphisme et un discours appropriés. L'interaction oeuvrant dans le sens de la mise en scène et de l'intention à développer est évidemment attendue. Le lecteur n'est pas dupe, encore moins si on utilise son artiste préféré pour le représenter dans des situations inappropriées ou par un univers graphique en décalage. Il est bien sûr évident que chaque auteur est libre d'adapter l'artiste de son choix, d'en casser les stéréotypes, d'en proposer d'autres lectures, comme il est évident que chaque musicien est libre d'interpréter le morceau de son choix et d'en proposer une reprise originale. Mais au travers de l'analyse, de la lecture ou de l'écoute, qu'elle soit par le biais du transfert d'émotion ou de la qualité d'exécution, il est parfois peu de choses qui subsistent.

Par cette étude je n'ai pas particulièrement cherché à démontrer la pertinence d'un traité plutôt qu'un autre, la qualité d'un travail s'établit en fonction de son propos, de sa volonté à instruire et non en fonction d'un style particulier. Chaque auteur quelque soit son inspiration et son graphisme a droit d'audience, a sa légitimité, encore faut-il que cette approche pour devenir référentielle soit motivée par un réel souci d'ordre plastique et narratif, en gros que ce travail soit réalisé dans les règles de l'art. J'ai cherché donc ici à relever et mettre en lumière différents procédés d'adaptation de la musique rock en bande dessinée, à en étudier le langage et l'approche, à en relever les caractéristiques communes et ainsi en établir des champs structurels. L'artiste musicien Jimi Hendrix a servi de prétexte ici pour accomplir cette recherche, l'exemple était je pense le plus approprié car le plus représenté - au même titre que les Beatles - avant d'être le plus représentatif par ses dispositions scénographiques exceptionnelles et légendaires. J'ai ainsi pu établir trois champs d'interprétation dans l'approche plastique de ce type d'adaptation. Ces champs s'inscrivent dans l'élaboration même de la mise en image du récit, son découpage et sa mise en page, le rapport institué du texte au dessin, de l'image au récit, de cette constante interpénétration du lecteur dans la page entre instruction par le regard et impression par le visuel.

On peut très bien aussi appliquer cette lecture par champs d'interprétation à tout travail effectué hors du domaine de la musique, un thème pouvant faire intervenir une approche intuitive, émotionnelle ou simplement documentaire d'un évènement en justifierait l'analyse. Le principe de l'approche par champs d'interprétation, en plus de celui évaluant les

différentes utilisations du découpage, permet de cerner à partir d'un sujet traité la part accordée à une interprétation traditionnelle, plus personnelle, ou totalement avant-gardiste, et ce dans la configuration présentée de la mise en image et en séquence. L'expressivité que la plastique engendre est partie intégrante du récit, en définit la mesure, la matière et en soumet l'appréciation.

L'album de bande dessinée, au-delà de ses usages et définitions, demeure avant tout un objet d'expression. De l'institution du récit comme structure élémentaire à la narration, à l'épanouissement de l'image comme structure originelle du médium, car ne pouvant être partagé par la parole, la bande dessinée invite son usagé à une expérience unique et individuelle. Et par ses caractéristiques de déploiement de ses inspirations dans des champs aussi riches et expansifs que sont la musique et le rock en particulier, la bande dessinée devient également une aventure synesthésique. L'objet de cette étude est une résurgence de cette aventure, un prolongement par l'écrit et également une invitation à en poursuivre l'expérience.

## BIBLIOGRAPHIE :

### Bandes Dessinées :

- Baudoin Edmond, *La Musique du Dessin*, Angoulême, Editions de L'An 2, 2005.
- Baudoin Edmond, *Taches de Jazz*, Paris, Ed. Stéréo – Le 9<sup>ème</sup> Monde, 2002.
- Berberian Charles, *JukeBox*, Paris, Ed. Fluide Glacial, 2011
- Berberian Charles, *Playlist*, Paris, Ed. Naïve, 2004
- Boris Cleet, *La Maison de Pain d'Epice*, Paris, Ed. Dupuis, 2011
- Bourhis Hervé, *Le Petit Livre Rock*, Paris, Ed. Dargaud, 2007
- Bourhis Hervé, *Le Petit Livre Beatles*, Paris, Ed. Dargaud, 2010
- Charli, *Les Aventures d'Iggy, tome 1*, Paris, Ed. du Rezhome, 1995
- Crumb Robert, *Mister Nostalgia*, Paris, Ed. Cornelius 2000
- Dutfoy Serge / Farran Dominique / Sadler Michael, *Histoire du Rock en BD*, Paris, Ed. Francis Van de Velde - Hachette 1985
- Duchazeau Frantz, *Le Rêve de Meteor Slim*, Paris, Ed. Sarbacane, 2008
- Flao Benjamin / Dabitch Christophe, *Mauvais Garçons*, Paris, Ed. Futuropolis, (2 tomes parus en 2009)
- Gotlib Marcel, *Hamster Jovial et ses Louveteaux*, Paris, Les Albums Fluide Glacial Ed. Audie, 1974
- Guyot Johann, *BD, Vinyles et Headbanging*, Bordeaux, Ed. Croc en Jambe, 2010
- Hong Jac-Ga, *Dorothy Band*, Paris, Ed. Kster, (4 tomes 2009)
- Iron, *Adolescence*, Taïwan, Ed. Future Ink Studio, 2012
- Janvier Michel / Brissaud Veronique, *Rob, Wed & C°*, Charnay Les Mâcon, Ed. Bamboo, (3 albums parus de 1999 à 2002)
- Jef, *Jim Morrison, Poète du Chaos*, Ed. Emmanuel Proust, 2010
- Julien CDM / Lindingre, *The Zumbies*, Paris, Ed. Audie – Fluide Glacial, 2010
- Moebius, *40 Days dans le Desert B*, Moebius, Paris, Ed. Stardom, 1999
- Moebius, *Le Garage Hermétique*, Paris, Ed. Les Humanoïdes Associés, 1988
- Moebius, *œuvres complètes, T1 : Le Bandard Fou, John Watercolor, Cauchemar Blanc*, Paris, Ed Les Humanoïdes Associés, 1980
- Moebius, *œuvres complètes, T2 : L'Homme est il bon ? , Arzach*, Paris, Ed Les Humanoïdes Associés, 1981
- Moebius, *œuvres complètes, T6 : Les Yeux du Chat, La Deviation*, Paris, Ed Les Humanoïdes Associés, 1985
- Moebius, *Chroniques Metalliques*, Paris, Ed Les Humanoïdes Associés, 1992
- Munoz / Sampayo, *Billie Holiday*, Tournai, Ed. Casterman, 1991
- Prudhomme David, *Rebetiko*, Paris, Ed. Futuropolis, 2009
- Raf, *Debaser*, Roubaix, Ed. Ankama, (4 tomes parus de 2008 à 2010)
- Romain Ronzeau / Yann Le Quellec, *Love is The Air Guitare*, Paris, Ed. Delcourt, 2011
- Sacco Jo, *Le Rock et Moi*, Montreuil, Ed. Rackham, 2002
- Sakuishi Harold, *Beck*, Paris, Ed. Delcourt (34 tomes parus de 2004 à 2010)
- Solé Jean, *Mélodimages*, Rennes, Ed. Vents d'Ouest, 1992
- Solé Jean / Dister Alain / Gotlib Marcel, *Pop & Rock et Colégram*, Paris, Les Albums Fluide Glacial Ed. Audie, 1979

- Sienkiewicz Bill / L. Green Martin, *Voodoo Child, The Illustrated Legend of Jimi Hendrix*, West Stockbridge Massachusetts, Ed. Berkshire Studio, 1995. Pour la France, *Jimi Hendrix, la légende du Voodoo Child*, traduction Capuron Anne, Paris, Ed. Delcourt, 2004.
- Sienkiewicz Bill / Miller Frank, *Elektra Assassin*, New York, Ed. Epic Comics, 1986.
- Sienkiewicz Bill, *Stray Toasters*, New York, Ed. Image Comics, 1988.
- Tamaki Chihiro, *Fool on The Rock*, Ed. Shonen Gahosha, (4 tomes parus de 2009 à 2010)
- Viravong, *Sheytan*, Ed. Kster, 2007
- Wakasugi Kiminori, *Detroit Metal City*, Ed. 12 Bis, (10 tomes parus de 2008 à 2011)
- Zep, *L'Enfer des Concert*, Paris, Ed. Humours Libres/Dupuis, 1999

### **Bandes dessinées ouvrages collectifs :**

- Editions Nocturne *BD Jazz*, (Divers auteurs, 51 tomes parus de 2003 à 2009)
- *Jimi Hendrix en Bandes Dessinées*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Petit à Petit, 2010
- *My Way*, Fanzine collectif, Paris, Ed. Valice Productions, (9 numéros de 1998 à 2008)
- *Nirvana en Bandes Dessinées*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Petit à Petit, 2009
- *Nous Sommes Motörhead*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Dargaud, 2009
- *Rock Strips*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Flammarion, 2009 (tome 2 en 2011)
- *Summer of The 80's*, Ouvrage collectif, Paris, Ed. Dargaud – Arte, 2009
- *Sympathy for The Stones*, collectif auteurs Fluide, Paris, Ed. Fluide Glacial, 2011

### **Ecrits :**

- Baron-Carvais Annie, *La Bande Dessinée*, Paris, Ed. PUF Collection Que Sais-je ? 2007
- Bisceglia Jacques & Brod Sylvie, *Underground USA*, Laferté-Milon, Corps 9 Editions, 1986
- Coucke Nathalie, *Jean Giraud – Moebius : Un Singulier Pluriel*, Paris, Ed. Vertige Graphic, 1992
- Decke Manuel, *Disques et bande dessinée*, Editions Des Accords, Rochefort-sur-mer, 2009
- Eisner Will, *Les Clés de la Bande Dessinée, L'Art séquentiel*, Paris, Ed. Delcourt, 2009
- Eisner Will, *Les Clés de la Bande Dessinée, La Narration*, Paris, Ed. Delcourt, 2009
- Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Groensteen Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, éditions de l'An 2, 2006.
- Hoffmann Raoul & Leduc Jean-Marie, *Rock Babies, 25 ans de pop music*, Paris, Ed. du Seuil, 1978
- Kandinsky Wassily, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en particulier* [1910], Paris, Ed. Denoël, Folio Essais, 1954
- Klee Paul, *Journal*, Paris, éditions Grasset, 1959
- Marmonnier Christian, *Comics Vinyls*, Paris, Ed. Ereme, 2009
- Moebius / Coghe Jean-Noël, *Jimi Hendrix, Emotions Electriques*, Bordeaux, Ed. Le Castor Astral, 1999.

- *Moebius Transe Forme*, catalogue exposition Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, Ed. Actes Sud, 2010
- Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002.
- Fresnault-Deruelle Pierre & Samson Jacques, *Poétiques de la bande dessinée*, Paris, Ed L'Harmattan, ouvrage collectif (sous la direction de), 2007
- Rival Bruno, *Le Rock dans la bande dessinée*, Turquant, Ed L'Apert Editions 2011
- Sadoul Numa, *Moebius, entretiens avec Numa Sadoul*, Paris, Ed Casterman 1991
- *Trait de Génie Giraud Moebius*, Collectif Groensteen, Smolderen, Ciment, Sterckx), Angoulême, catalogue exposition Musée de la Bande Dessinée, 2000
- Theyre Philippe, *Psychédéisme des USA à l'Europe*, Rochefort-sur-mer, Ed. Des Accords/Iro, 2006

### Articles :

- Emmanuelle Lequeux, « Robert Crumb mérite t'il le musée d'Art moderne ? », *Beaux Arts Magazine*, n°336, Paris, juin 2012, p.71
- *Pilote magazine*, N°722, Paris, Ed. Dargaud, 1973, « En écoutant les images », Solé / Lesueur, pages 28-29

### Disques :

- Big Brother & The Holding Company, *Cheap Thrills*, Columbia Records, 1968
- Billie Holiday, *All or Nothing at All*, Verve Records (USA), Disques Vogue (France), 1959
- Cream, *Disraeli Gears*, Ed. Reaction (Royaume-Uni), 1967
- Georges Wallington Trio, Progressive Records (USA), 1952
- Grateful Dead, *Aoxomoxoa*, Warner Bros Records (USA), 1969
- Grateful Dead, *Europe 1972*, Warner Bros Records (USA), 1972
- Jimi Hendrix, *Are You Experienced / Axis Bold as Love* [1967], Ed. Track (Royaume-Uni), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *Band of Gypsys* [1970], Ed. Capitol (USA), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *Cry of Love* [1971], Ed. Reprise (USA), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *Electric Ladyland* [1968], MCA Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *Greatest Hits* [1973], Polydor Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *In the West* [1972], Ed. Warner /Reprise (USA), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *Loose Ends* [1973], Polydor Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975
- Jimi Hendrix, *War Heroes* [1972], Polydor Records (USA), Ed. Barclay (France), 1975

## Source Internet :

### Bande dessinée :

- <http://www.bedetheque.com/>
- <http://comicalites.revues.org/827>
- <http://www.bandedessinee.info/Les-coffrets-BD-Musique-de>
- <http://www.parlhot.com/itw-rock/moebius-transe-forme/>
- <http://www.moebius.fr/News-actualit%C3%A9>
- <http://www.druillet.com/index.php>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mad>
- <http://www.myraltis.co.uk/rickgriffin/index.htm>

### Articles rapport son /image :

- <http://suite101.fr/article/les-veritables-origines-du-rocknroll-a22321>
- <http://suite101.fr/article/salut-les-copains-sur-europe-n1-19591969-a326>
- <http://suite101.fr/article/la-censure-dans-les-paroles-de-chansons-de-rock-a1979>
- <http://suite101.fr/article/san-francisco--lutope-libertaire-des-sixties-a27654>
- [http://catalogues.toulouse.fr/html/BMT1\\_iFiles/Graphics/doc/PSYCHE.pdf](http://catalogues.toulouse.fr/html/BMT1_iFiles/Graphics/doc/PSYCHE.pdf)
- <http://www.mondomix.com/news/bd-et-musique>
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma\\_de\\_Jakobson](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A9ma_de_Jakobson)

### Pochettes d'albums et affiches

- <http://covers.n.bulles.free.fr/>
- <http://www.destination-rock.com/tribune/sujet-pochettealbum.html>
- <http://www.dragonjazz.com/jazzcover/sleeve1.htm>
- [http://www.postergeist.com/lists/rick\\_griffin\\_stuff.shtml](http://www.postergeist.com/lists/rick_griffin_stuff.shtml)

### Jimi Hendrix :

- <http://jimihendrix.forumactif.org/>
- [http://www.postergeist.com/lists/jimi\\_hendrix.shtml](http://www.postergeist.com/lists/jimi_hendrix.shtml)
- <http://www.actualitte.com/actualite/zone-51/inenarrable/jimi-hendrix-veritablement-accro-a-la-science-fiction-21398.htm>
- <http://www.cafardcosmique.com/Rock-et-SF>
- <http://jp.dubs.hautetfort.com/archive/2012/02/26/jimi-for-ever.html>